الشارقة الثقافية

نافذة الثقافة العربية
تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة بالشارقة
السنة الرابعة - العدد السادس والأربعون - أغسطس ٢٠٢٠م

العرب وصناعة الزجاج الساحرة

قراءة نازك الملائكة لشعر السياب

كيف سافر جورج أورويل عبر الزمن

حاجة الرواية العربية إلى الحكاية

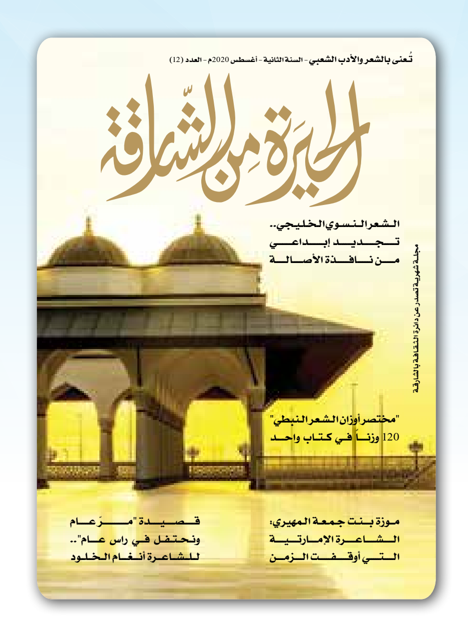
أسئلة الحداثة في المسرح العربي



حماة مدينة أبي الفداء والنواعير



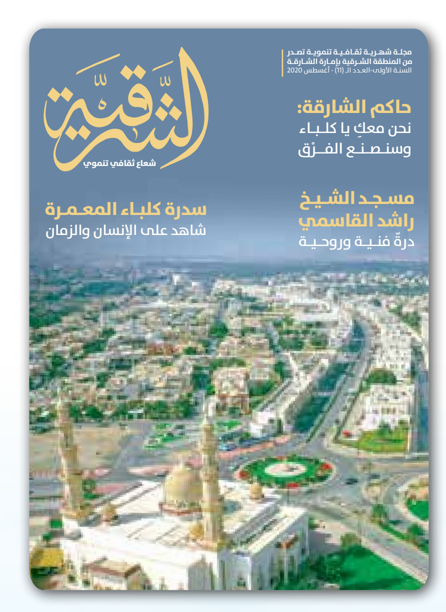
مجلات دائرة الثقافة
عدد أغسطس 2020

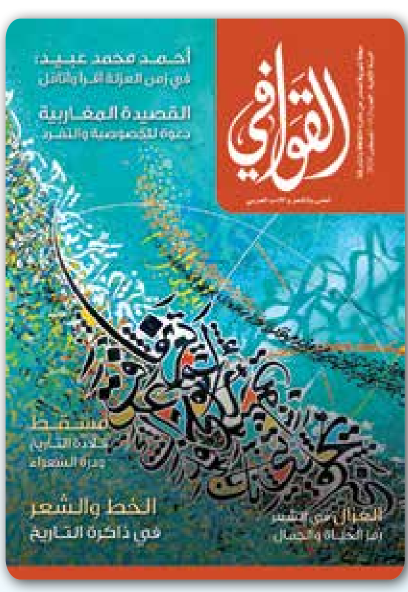












ص.ب: 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
هاتف: 512333 6 971+ براق: 5123303 6 971+
البريد الإلكتروني: sdc@sdc.gov.ae - الموقع الإلكتروني: www.sdc.gov.ae
sharjahculture

المثقف والمتحولات

نحن اليوم بحاجة إلى دور جديد للمثقف العربي، دور فاعل ومنتج غير وعظي، دور عملي وخارق غير الموجه، كذلك دور بحثي ونقدي غير تخييلي، فنقطة الانطلاق تبدأ عند التخلّص من كلّ النظريات والسلوكيات التقليدية، التي طبعت المثقف بمفاهيم، لم تعد تلائم العصر أو تنسجم مع الواقع الحالي، كالمثقّف العضوي والمثقّف الملتزم والمثقّف الأيديولوجي، وغيرها من الطروحات الفكرية المسبقة التي أثّرت في المشهد الثقافي وجعلته أسير الصراعات والتناقضات، وبات من الضروري أن تنتج الثقافة الإنسانية مثقّفاً مبدعاً متسلّحاً بالتنوير والتغيير والحداثة، يستطيع أن يواجه التحوّلات التي تحدثها في العالم، ويتصدّى للممارسات التي يفرزها الواقع الجديد، وبالتالي يقدم رؤيته الإنسانية التي تقوم على ممارسة النقد البناء وكشف الحقيقة وفضح الأخطاء من أجل الارتقاء بإنسانية الإنسان وإعلاء آدميته وكرامته.

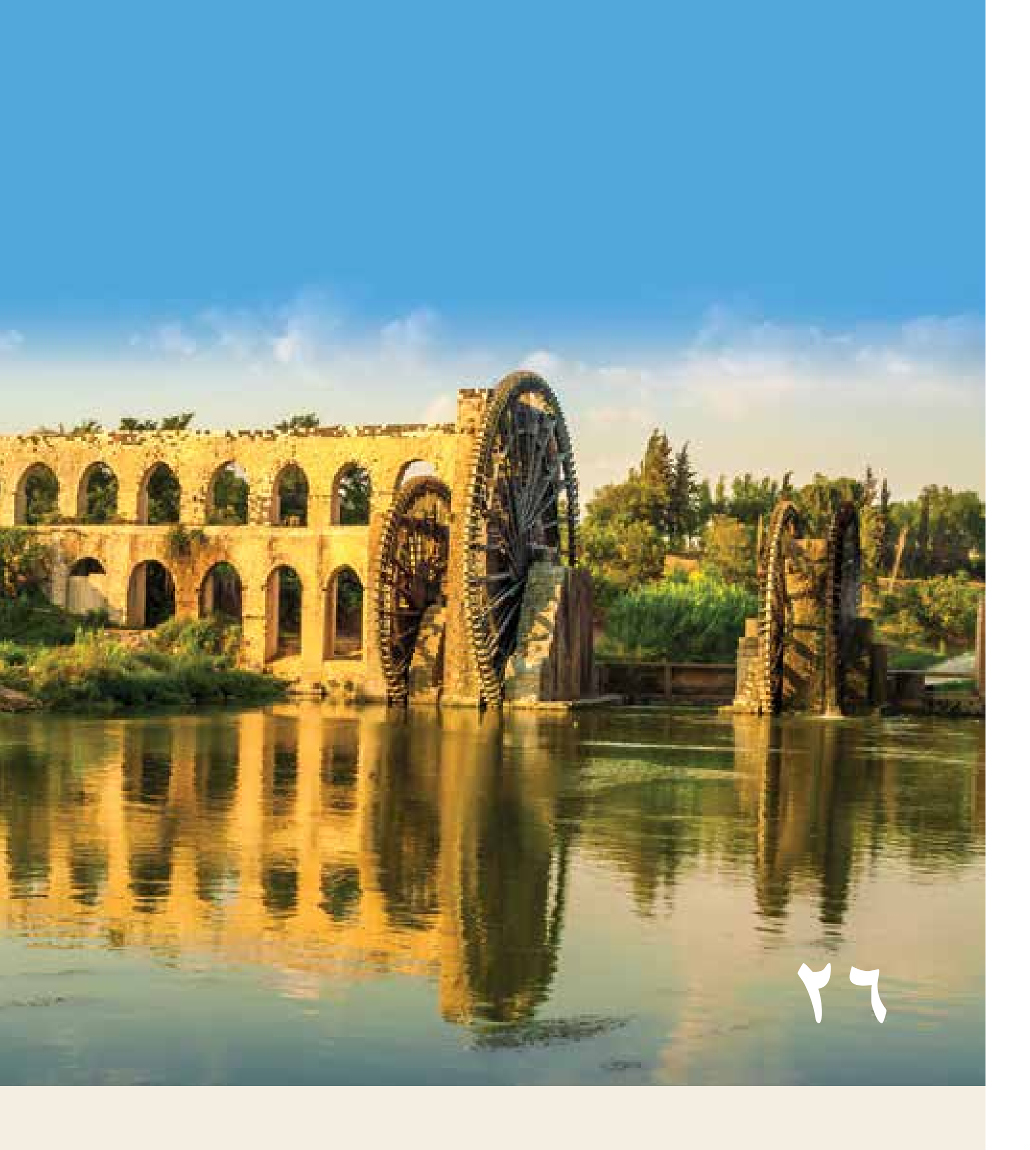
على المثقف أن يقدم رؤيته الإنسانية بممارسة النقد وكشف الحقيقة من أجل الارتقاء بالإنسان وإعلاء كرامته

لقد برزت مدارس فكرية عدّة منذ عصر النهضة العربية إلى اليوم، اتسمت جميعها بالتأثر والتقليد والنقل لمبادئ وأفكار غربية، إلا أن بعضاً منها باء بالفشل، وبعضها الآخر انتهى بموت أصحابها على الرغم من النتائج الإيجابية، التي حصلت في عدد من المجتمعات، لكن كان بالإمكان تحقيق نهضة كبيرة، لو جرى توطين هذه الأفكار والرؤى والتنظيرات وحقنها بالابداع والابتكار.

لا يمكن إنكار فضل المفكرين العرب الذين تصدّوا لتجديد الفكر وإصلاح العقل، وأسسوا جبهة واسعة، أسهمت في تحقيق يقظة عربية كانت لها تداعيات مهمة في مرحلة ما بعد الاستقلال، والتخلّص من الخطاب التقليدي القديم، كما كان لهم الفضل في بلورة منظومة معرفية تتعلق بالقضايا الحسّاسة وتتفاعل مع الآخر، وإنتاج الكثير من الأدبيات والنظريات في شتى مجالات الحياة، وبناء أطر جديدة للتفكير قادرة على الإصلاح والتقدم. ونحن نقول بأن لا يتجاوز الدور الجديد للمثقف كلّ هذه التحليلات والنظريات، بل يتكامل معها ويتجدّد بترسيخ القيم الإنسانية التي تعدّ شرطاً من شروط إثراء التنوّع الثقافي والحضاري، كذلك تتسع أبعاده في تكريس قيمة الحياة، والمزج بين الثقافة والتنمية، من دون التخلّي عن التراث العربي المتجدّد.

أصبح اضطلاع المثقف بدور جديد ضرورة ملحّة في ظلّ المتغيّرات المتسارعة على الصعد كافة، خصوصاً في مواكبة الثورة التكنولوجية والمعلوماتية وحسن استخدامها، بما يساعد على نشر المعرفة وتطور الثقافة، حيث المطلوب منه الخروج من عزلته، التي فرضتها الظروف المحيطة بنا عربياً وعالمياً، والانغماس في الواقع الثقافي والفكري والانفتاح على كل الأسئلة، وتبنّي النقد المؤسّس، فضلاً عن انخراطه في الحوار الحضاري العالمي.

يبقى على المثقّف أن يسهم في التشجيع على الصناعات الثقافية والإبداعية، في مختلف الفنون والآداب، كالسينما والدراما والنشر والتشكيل والمسرح كمدخل أساسي لتحقيق هذا الدور الجديد، باعتبار أنّ هذه الصناعات تمثّل ركناً أساسياً في عملية التنمية المستدامة، والتي تجنّب الوطن العربي الكثير من الإشكاليات والعقبات، وتعزّز مكانته على خارطة المشهد الثقافي العالمي، كما تحفظ هويته وتصون لغته، من دون المسّ بالهوية وشخصيتها الثقافية.



نواعير حماة

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
السنة الرابعة - العدد السادس والأربعون - أغسطس ٢٠٢٠ م

الشارقة الثقافيّة
نافذة الثقافة العربية

قيمة الاشتراك السنوي

داخل الإمارات العربية المتحدة		
	التسليم المباشر	بالبريد
الأفراد	١٠٠ درهم	١٥٠ درهماً
المؤسسات	١٢٠ درهماً	١٧٠ درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة	
شامل رسوم البريد	
دول الخليج	٦٠٠ درهم
الدول العربية الأخرى	٦٥٠ درهماً
دول الاتحاد الأوروبي	٢٨٠ يورو
الولايات المتحدة	٣٠٠ دولار
كندا وأستراليا	٣٥٠ دولاراً

الأسعار

الإمارات	١٠ دراهم	سوريا	٤٠٠ ليرة سورية
السعودية	١٠ ريالات	لبنان	دولاران
عمان	ريال	الأردن	ديناران
البحرين	دينار	الجزائر	دولاران
العراق	٢٥٠٠ دينار	المغرب	١٥ درهماً
الكويت	دينار	تونس	٤ دنانير
اليمن	٤٠٠ ريال	المملكة المتحدة	٣ جنيهات إسترلينية
مصر	١٠ جنيهات	دول الإتحاد الأوربي	٤ يورو
السودان	٢٠ جنيهاً	الولايات المتحدة	٤ دولارات
		كندا وأستراليا	٥ دولارات

فكر ورؤى

١٤ وثائق جديدة عن الحملة الفرنسية على مصر

١٦ ليو بولد سنغور.. شاعر بدرجة رئيس

إبداعات

٣٦ أدبيات

٤٠ قاص وناقد

٤٢ فتاة الكاميرا / قصة مترجمة

٤٣ كأس الجدة / قصة قصيرة

٤٤ قصتان قصيرتان من التراث الإنجليزي القديم

أدب وأدباء

٤٦ أمين الريحاني.. الأديب النهضوي

٦٢ جورج جرداق..أحد عمالقة الأدب والصحافة

٩٠ كريم العراقي: هويتي العراق ومواساتي شعري

١٠٠ محمد الشهاوي.. الشاعر المسافر في الطوفان

١٠٤ محمد سلماوي: المبدع يرى ما لا يراه الآخر

فن.وتر .ريشة

١٠٨ لوحات ليلى رزوق تحمل فسحة رومانسية

١١٨ حسن حسني.. قامة فنية متميزة

١٢٢ د. محمد قيسامي: كوميديا الأفكار أسمى أنواعها

١٢٨ مستر بين.. كأنه من كوكب آخر

تحت دائرة الضوء

١٣٤ المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة

١٣٨ ألبير قصيري وروايته «طموح في الصحراء»

١٤١ «القدس في زمن ضائع» كتاب د. يوسف الحسن

رسوم العدد للفنانين:

نبيل السنباطي | د. جهاد العامري

جمال عقل | مهاب لبيب

توزع في جميع إمارات ومدن الدولة

للاستفسار الرقم المجاني: 8002220



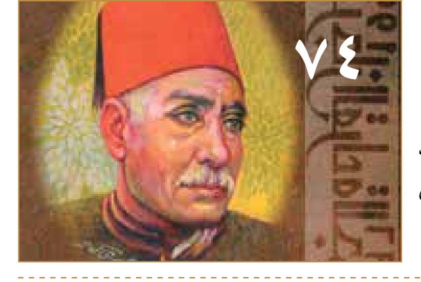
ورزازات.. هوليوود الشرق

لا يمكن للسينما العالمية أن تثبت وجودها بعيداً عن أشعة فضاءات (ورزازات)؛ حيث يلتقي الإبداع السينمائي اللامحدود بالأفكار العابرة للمكان والزمان...



قراءة نازك الملائكة لشعر بدر شاكر السياب

يندرج تلقي نازك الملائكة لتجربة السياب الشعرية في باب تغيير أفق التوقع....



حافظ إبراهيم شاعر النيل

يعتبر الشاعر محمد حافظ إبراهيم، أحد رواد مدرسة الإحياء في الشعر العربي الحديث...

وكلاء التوزيع

الإمارات: شركة توزيع، الرقم المجاني ٨٠٠٢٢٢٠ السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع -الرياض - هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٨٧١٤١٤، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:٠٠٩٦٥٢٤٨٢٦٨٢١، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: ٠٠٩٦٨٢٤٧٠٠٨٩٥، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: ٠٠٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: ٠٠٢٠٢٢٧٧٠٤٢٩٣، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: ٠٠٩٦١١٦٦٦٣١٤،الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٨٨٥٥، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: ٠٠٢١٢٥٢٢٥٨٩١٢١، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: ٠٠٢١٦٧١٣٢٢٤٩٩

عناوين المجلة: الإمارات العربية المتحدة -الشارقة - الليّة -دائرة الثقافة

ص ب: ٥١١٩ الشارقة هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٣٣٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٣٠٣+

shj.althaqafiya@gmail.com www.alshariqa-althaqafiya.ae

التوزيع والإعلانات

هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٢٦٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٢٥٩+ k.siddig@sdc.gov.ae



العلم عند العرب

صناعة الزجاج الساحرة

استخدموا الكيمياء ليلونوا الزجاج الأنيق

في العصور الوسطى، عصور أوروبا المظلمة، كان العلماء العرب والمسلمون ينهلون من موارد العلم بمختلف فروعه وفنونه؛ وهم ترجموا ذخائر علوم الإغريق والرومان والفرس والهنود إلى اللغة العربية؛ واستُجلبت آلاف الكتب من المكتبات القديمة لتقام دورٌ لها في بلادنا العربية.. كانت الأموال الطائلة تنفق على العلماء والمتعلمين؛ فازدهرت المدارس والمعاهد العلمية وازدهرت معها مظاهر الحياة.

يقظان مصطفى

> أضافوا عنصر الجمال الساكن في شفافية الزجاج





وفوق ما أهداه الفكر العلمي العربي للبشرية آنذاك، فقد شهدت تلك العصور الوسطى، كثيراً من مظاهر الترف والحضارة والرفاهية في أنماط المعيشة العربية، والتي أتاحت الفتوحات انتقالها إلى الأقاليم الإسلامية الجديدة وإلى أوروبا وإلى الإنسانية.

وكما بشأن العلوم والمعارف العربية التي طرقناها في الموضوعات السابقة، فقد نال الزجاج- والذي ابتكر السوريون طريقة النفخ لتشكيله كأكواب وقوارير قليلة السماكة- اهتماماً بالغاً من العرب: أولاً باعتبار متطلبات الرفاهية التي عاشوها آنذاك، ولحاجة العلوم المزدهرة إلى تطبيقات مادة الزجاج الساحرة ثانياً: فالزجاج شفّاف ولا يبلى ولا يتآكل، ولا يتقلص ويتمدد إلا في أضيق الحدود، وصلب ليحتوي السوائل وغيرها ويحفظها من التسرب والتبخر.

فعلاوة على عنصر الجمال الساكن في شفافية الزجاج، هو لصيق حاسة البصر إذ يُبقي الرؤية ممكنة: من العدسات والكرات الحارقة آنذاك، فإلى النظارات وعدسات آلات التصوير وأجهزة التلسكوب والميكروسكوب والتلفزيون ومقياس درجة الحرارة، والكمبيوتر، والألياف الضوئية لنقل المعلومات حالياً.

بدأت نهضة فن الزجاج العربي، بدءاً من القرن السابع الميلادي، وجرى تطوير تقنيات النفخ لإنتاج قوارير ومشكاوات وأدوات تزيينية مختلفة بالغة الدقة والرقة.. حينها كان العلاّمة جابر بن حيان، قد وضع كتاباً يعرض فيه (٤٦) وصفة مختلفة لصناعة الزجاج من السيليكا وأكسيد الصوديوم وأكسيد الكالسيوم، ثم المضافات اللازمة لتحسين لونه أو نقائه أو مرونته. وبحلول القرن الحادي عشر تمكّن العرب من صناعة المرايا الصافية في الأندلس، ثم بلغ فن الزخرفة عليه ذروته في عصر المماليك في بلاد الشام ومصر.

برع العرب والمسلمون في صناعة الزجاج وطوروا منه أنواعاً على درجة عالية من النقاوة والجودة: ابتكر جابر بن حيان، طريقة إضافة ثاني أكسيد المنغنيز لإزالة اللونين الأخضر والأزرق من الزجاج العادي الرخيص، وكان عباس بن فرناس أول من صنع الزجاج البلوري (الكريستال) بإضافة بعض أملاح المعادن كالرصاص والذهب والفضة لإضفاء البريق عليه، وجرى ابتكار مادة المينا من خلط مسحوق الزجاج بأكاسيد معدنية، ثم إذابته في مادة زيتية حتى يتحول إلى سائل بالتسخين إلى درجة حرارة معينة، فيصبحَ صالحاً لتنميق الزجاج وتجميله برسومات بارزة على القناديل وزجاج المساجد، ما يكسبها بريقاً وشفافيةً.. وهذا فنٌ انتقل من الأندلس إلى أوروبا وانتشر في الكنائس وفي قصور الأمراء.

أما صناعة الأصباغ والألوان والأحبار، فتدلنا عليها الألوان الزاهية في زجاج قصور حمراء الأندلس وإستانبول، كما في أغلفة المصاحف الملونة. ومنذ هاتيك الأيام، ابتكر مداد يضيء في الليل من المواد الفوسفورية، وآخر من كبريتيد النحاس ليجعل الزجاج يبرق في الضوء بلون الذهب، علاوة على استخدامه لكتابة المخطوطات القيّمة.

كما كان العرب يعنون بالعطور، وكان شغفهم بالعلوم الكيميائية كبيراً؛ ما جعل الحاجة إلى الأواني الزجاجية لحفظ العطور والأحماض ونقل السوائل وإجراء التجارب أمراً ضرورياً. كما استهوتهم الأواني الزجاجية برونقها ونقائها؛ إذ هي أفضل من قدور الخزف والحجر، لا تصدأ ولا تندى ولا يتخللها شيء يذهب بجمالها.

جابر بن حيان وعباس بن فرناس من العلماء الذين أسهموا في تطور صناعة الزجاج

شهدت العصور الوسطى كثيراً من مظاهر الترف والرفاهية في أنماط المعيشة العربية



تطور صناعة الزجاج من النفخ إلى العصر الحالي

لذا ابتكر الصناع طريقة التذهيب والطلاء بالمينا، فكانوا يضعون الزخارف المذهبة على التحف الزجاجية، بوساطة الريشة عند رسم الخطوط الخارجية، وبالفرشاة في المساحات الكبيرة، وبعد أن يحرق الصانع الإناء في الفرن للمرة الأولى، يحدد موضوع الرسم باللون الأحمر، ثم يطلي بالمينا المختلفة الألوان. كان طلاء المينا نصف الشفاف يتكون من ذائب الرصاص ثم يلون بالأكاسيد المعدنية: فإذا أراد الصانع اللون الأخضر أضاف إلى الزجاج أكسيد النحاس، وبإضافة أكسيد الحديد أمكنه الحصول على اللون الأحمر، وللأصفر أضاف حامض الأنتيمون، وللأبيض أكسيد القصدير، أما للحصول على اللون الأزرق فكان يضيف مسحوق اللازورد!

اقتبس الفنان العربي فن الفسيفساء الدقيق، وبلغ ذروة الإبداع والريادة في هذا الفن اللصيق بفن الزجاج على القباب والقصور والأحواض المائية والمساجد، والتي من أشهرها قبة الصخرة بالقدس والجامع الأموي بدمشق. والمغاربي خصوصاً لم يفتأ يعبِّر عن مخزونه الثقافي، عبر تجذير الفسيفساء (المغربي الأندلسي) في الديكور المغاربي العصري، بدءاً من جدران الحدائق والنوافير والصالونات والمداخل إلى غرف النوم، وهو أولى عناية خاصة ببلاط الحمامات وأحواض السباحة والجدران الداخلية والخارجية للمنازل، ما استدعاه إلى أن يضيف ماء الذهب والفضة والكريستال ليمنح منجزَه كمالاً فنياً يزيده ألقاً.

وأتقن العرب فن تعشيق الزجاج منذ بداية القرن الرابع عشر الميلادي، واشتهر هذا الفن في مصر ودول المغرب العربي، حيث تلقى صناعة الزجاج رواجاً كبيراً، وتحظى بوجود معلمين محترفين لهذه الصنعة توارثتها الأجيال أباً عن جد. لقد أسرهم الزجاج المعشق بمنظره الجمالي، وكان ضمن فنون عمارتهم الإسلامية، فزينوا به زجاج نوافذ قصورهم، وقباب مساجدهم. وتعمّدوا أن يكون الزجاج في أكثر الجهات تعرضاً لضوء الشمس ليبرز جمال التعشيق والتلوين، الذي أنجزه الحِرَفيون بإضافة بعض الأكاسيد الملونة إليه، في أثناء تصنيعه.

وفي بلاد الأندلس في القرن العاشر للميلاد، استخدم الحرفيون الخزف المطلي بالمينا بديلاً للفسيفساء، وابتدعوا منه قطعاً مبتكرة رائعة متقنة، لم يسبقهم إلى مثلها أحدٌ كمالاً. وكان لهم في الأندلس مصانع شهيرة تبيع مصنوعاتها في جميع أنحاء العالم، مثل مصنع جزيرة ميورقة.. ومن المشهود أنه لما تم إجلاء العرب عن إسبانيا، تراجعت فيها صناعة القاشاني والصناعات الأخرى إلى الحضيض.

لقد أبدع الصانع العربي أعمالاً زجاجية غاية في الدقة والتألق: السوريون طوروا تقنية نفخ الزجاج، وبرع أهل الأندلس والمغرب العربي في فنون تهذيبه وزخرفته وتعمقوا في ترقية هذا الفن، بإضافة حرفة التعشيق وفن الفسيفساء إليه، حتى صارت صناعة لها قواعدُ وأصولٌ وضوابطُ.. وعلى أيادي أولئك الحرفيين المهرة تطورت صناعة الزجاج وكثرت أنواعه، وعلى ضوء إبداعاتهم جرى ابتكار الزجاج المستخدم في نوافذ الطائرات والسيارات والنظارات الشمسية، وفي صناعة المصابيح الكهربائية والعدسات.. وقد ثبت أنهم كانوا روّاد فن (تأنيق الزجاج)، وأنهم الذين اكتشفوا كيفية طلائه وأساليب زخرفته، وأبدعوا فيهما.

كثير من المؤلفين يرون أن مورانو والبندقية مدينتان لصانعي الزجاج من العرب بطرقهما، وقد اكتسبتا شهرة كبيرة في هذه الصناعة؛ وهذا غوستاف لوبون، يقول في كتابه (حضارة العرب): (... ولم يلبث العرب أن تقدموا في صناعة الزجاج تقدماً عظيماً؛ كما تشهد بذلك أوانيهم المذهبة والمطلية بالميناء).


جمال التعشيق والتكوين

بلغت صناعة الزجاج ذروتها في بلاد الشام ومصر وانتقلت إلى المغرب العربي

نال الزجاج اهتماماً بالغاً من العرب وابتكر السوريون طريقة صنع الأكواب والقوارير

في العمق

عبدالرحمن الجبرتي

شاهد عيان بقيم نقدية

يوسف الرجب

كتابة التاريخ ليست نزهة في حدائق الأخبار والأحداث، كما أنها ليست مجرد جمع وتنسيق، وإنما هي متعة في البحث والمحاكمة العقلية والاكتشاف، للوصول إلى الحقيقة، التي من المفترض أن تتسم بها كتب التاريخ كمدونات توثيقية تنقل الواقع دون أن تغفل عن الجانب الذاتي في تدوين التاريخ.

ومن هنا اختلفت المناهج والأساليب والمسالك في كتب التاريخ، وبالتالي تعددت طرق الوصول إلى الحقيقة كما تعددت أوجه الحقيقة المختلفة.

تأتي أهمية كتاب عبدالرحمن الجبرتي (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) ليس فقط لأن صاحبه كان شاهد عيان على الكثير من الأحداث التاريخية التي كتب عنها، وإنما من المنهجية التي كتب بها، ومن المساحة الموضوعية التي تدخلت فيها الذات في نقل الحوادث والأخبار.

ينقسم كتاب «عجائب الآثار» إلى ثلاثة أجزاء، يحدد في مقدمتها المدى الزمني لكتابه، وطبيعة الأحداث التي ركز عليها في تدوين تاريخ تلك الفترة (إني كنت سوّدت أوراقاً في حوادث آخر القرن الثاني عشر وما يليه من أوائل الثالث عشر، الذي نحن فيه، جمعت فيها بعض الوقائع إجمالية وأخرى محققة تفصيلية، وغالبها محن أدركناها وأمور شاهدناها، واستطردت ضمن ذلك سوابق سمعتها وبعض تراجم الأعيان المشهورين من العلماء والأمراء المعتبرين، وذكر أخبارهم وأحوالهم، وبعض تواريخ مواليدهم ووفياتهم فأحببت جمع شملها وتقييد شواردها في أوراق متسقة النظام مرتبة على السنين والأعوام، ليسهل على الطالب النبيه المراجعة ويستفيد ما يرومه من المنفعة).

> **يعد من أهم المصادر التاريخية للأمة العربية والإسلامية وخاصة مصر**

يعد كتاب (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) من أهم المصادر التاريخية، ليس في تاريخ مصر فقط، وإنما في تاريخ الأمة العربية والإسلامية لأنه يرصد حقبة من أشد الحِقب اضطراباً، والتي كان لها أثر عميق في حركة التاريخ العربي سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً. كتاب (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) من التواريخ المهمة في حياة الأمة الإسلامية والعربية ومصر والتاريخ المعاصر، إذ يتميز أسلوب الكتاب بسرد دقيق الوصف للتفاصيل لحظة دخول الحملة إلى القاهرة، وما حدث من هرج ومرج، وفوضى، حين هروب الناس، والبيوت المخربة والبيوت التي هجرها أهلها. ليتابع الكتابة عن التغيرات والتحولات الاجتماعية والثقافية، التي حدثت من جراء تلك الحملة. مدوناً الحوادث والمتفرقات، مسنداً كل ما يقوله إلى مصادره، بل كان يحرص على أن يعاين الأحداث العامة بنفسه ليتوخى الصدق، ويتجنب نقل الأخبار الكاذبة.

لم يغفل تاريخ الجبرتي عن أي شيء، فقد ذكر الأحوال الاقتصادية من زراعة وتجارة وفلاحة، وأنواع النقود المتداولة في الدولة والأسعار وأنواع المقايضات التي كانت تحكم العلاقات التجارية. وتعرض إلى الحياة الاجتماعية بكل ما فيها من أحوال شخصية وعادات أسرية، وقيم سائدة في المجتمع آنذاك. كما تعرض إلى الحياة الدينية والثقافية وأخبار الأدباء والعلماء المشهورين والمشايخ البارزين.

ويرى د. خالد زيادة (أن تاريخ الجبرتي يحتفظ بقيمته الكلاسيكية كمصدر للمعلومات، وفي الوقت نفسه يعتبر نموذجاً للمواجهة بين التاريخ التقليدي والأزمنة الحديثة)، ومن المعلوم أن عبد الرحمن الجبرتي ولد في القاهرة في عام (١١٦٧هـ/١٧٥٤م)، كان والده حسن الجبرتي من شيوخ الأزهر الأثرياء، ما كان له أثر كبير في نشأة عبدالرحمن وبحثه وتفرغه ورحلاته وتجواله في جميع أنحاء مصر ليقرأ الجغرافيا ويكتب التاريخ، ويعرف الحياة.

حفظ مؤرخنا القرآن الكريم في طفولته، وعشق رواية الأحاديث والأخبار، ودرس في الأزهر، وعكف على مكتبة والده الحافلة بالكتب من شتى أنواع العلوم والآداب، فنهل منها ما نهل بقدر ما نهل من الناس والعلاقات الإنسانية.

وبقي أن نشير في النهاية إلى أن تاريخ الجبرتي، لم يكن تاريخياً حيادياً، وإنما كان هناك الكثير من الأحكام النقدية والقيمية، التي تجعل منه كتاباً تاريخياً بعين ناقدة قادرة على التحليل وكشف الحقيقة.

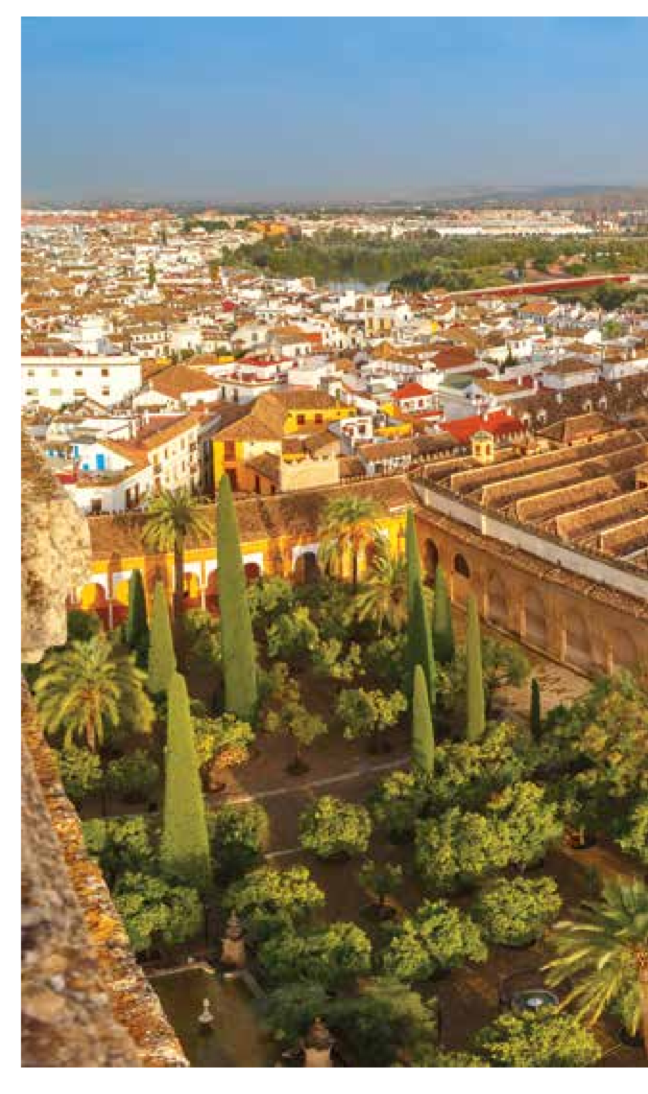


أثر ثلاثة مستعربين إسبان رحلوا في ربيع «٢٠٢٠م»

في بداية الحجر الصحي، تركنا المستعرب الكبير ميغيل كروث هرنانِدث، بعيد بلوغه المئة عام من العمر (كان من مواليد مالقة في مطلع عام ١٩٢٠م)، وفي الأسبوع الأخير لهذا الحجر المعلن رسمياً في إسبانيا، رحل كل من رفائيل فلنسية، وفديريكو كورّييينتي، الأول عن (٦٧) عاماً من العمر، والثاني عن (٧٩) عاماً. لم يفارق الثلاثة العالم بسبب الوباء، بل من جراء أمراض أخرى حال هرنانِدث وكورّييينتي، ومصاب بسكتة قلبية في حال الأستاذ فلنسية. شخصياتهم ومؤلفاتهم صاحبت سيرتي المعرفية الشخصية، وسيرة بعض الأجيال من الزملاء.

خوسيه ميغيل

استفدت منهم جميعاً في تحقيق حلمي أثناء دراستي للفكر الجمالي العربي



أذكر بسرور أنني طالعت مطالعة متأنية لدى عودتي من الخدمة العسكرية إلى حضن المنزل في قريتي دوركـل جنوبي غرناطة مجلدَي (تاريخ الفكر في العالم الإسلامي) للأستاذ الجامعي والسياسي ميغيل كروث هرناندِث الصادرَين عام (١٩٨١م)، وأنني ولجت عالماً خلاباً للغاية لن أبرحه مدى الحياة. مازلتُ أحتفظ بالمجلدين مع أسماء الكندي، والفارابي، وإخوان الصفا، والتوحيدي، والرازي، وابن مسكويه، وابن سينا، وابن باجة، وابن طفيل، وابن رشد، وابن عربي، والملا صدرا، وسواهم مسطرة بالنصف الأحمر لقلمي الخشبي، الذي اعتدت استعمال نصفه الآخر الأزرق اللون لتسطير المصطلحات والفقرات ذات المعنى.

ما أذهلني في هذا المؤلَّف الضخم، الذي مكث حتى اليوم كأكبر تأليف إسباني عن تاريخ الفكر الإسلامي، هو انتظام تلك المادة الشاسعة، والإحكام في الإحالات إلى النصوص العربية والأعمال الغربية، علاوة على التحاليل التي قام بها المؤلف لآراء المفكرين العرب ضمن تقدير شامل ومنفرد للإنتاج الفكري العربي. أثناء انكبابي على دراسة هذا المدوّن المثير، راودني الحلم بأن أدوّن أنا بدوري تأليفاً مماثلاً ولكن مكرساً لتاريخ الفكر الجمالي العربي، وهو موضوع كان معدوماً تماماً آنئذٍ في المكتبة الإسبانية، بل والغربية عامة. وكنت متأكداً من أني لن أحقق ذلك الحلم أبداً مادمتُ لا أجيد اللغة العربية، قرأت هذا المؤلف بِنَهم، كما سوف أقرأ بحثه في علم النفس عند ابن سينا، وكتابه المفصل حول ابن رشد، الذي يعد أحد أهم البحوث المنشورة بالإسبانية عن فيلسوف قرطبة الخالد، وأظن أن اطلاعي على تلك الكتب واهتمامي الناشئ بفك حروف نقوش الحمراء، دفعاني إلى دراسة اللغة العربية، غير واثق بقدرتي على النجاح في تحدٍ من هذا الحجم.

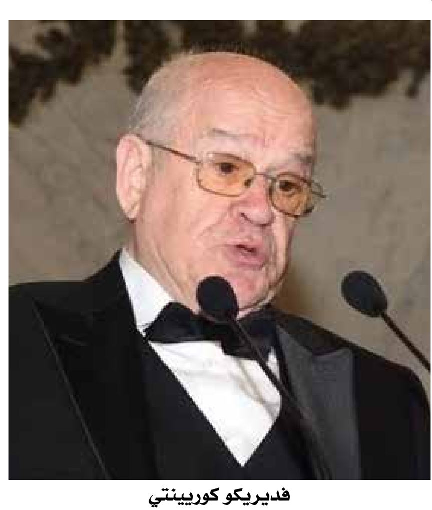
وحين بدأت بحفظ الأبجدية العربية وبعض تعابير الدارجة المغربية خلال

> **ميغيل كروث هرناندث، ورفائيل فلنسية، وفديريكو كورّيينتي، حملوا شعلة دراسات اللغة والفكر والأدب العربي الأندلسي**

> **قدم كل منهم سيرة ذاتية متقدمة في خدمة الفكر العربي الإسلامي واللغة العربية**



ميغيل كروث هرناندث



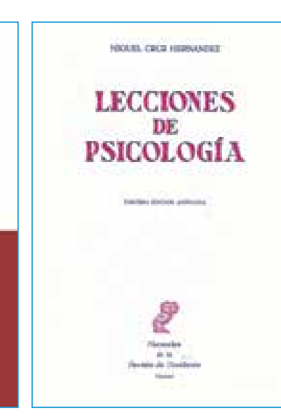
فديريكو كورّيينتي

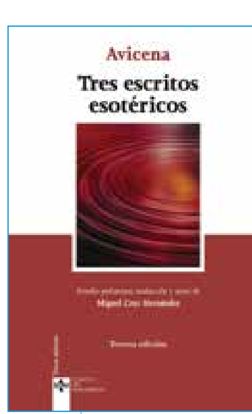


رفائيل فلنسية

إقامتي القصيرة في مليلية عام (١٩٨٣م)، اقتنيت القاموس العربي / الإسباني لفديريكو كورّيينتي، وهو القاموس الوحيد والمفيد في تلك الأيـام للربط بين لغة الجاحظ ولسان سرفانتس، والـذي ظهر في عـام (١٩٧٠م) لردم فجوة مديدة وغير معقولة دامت خمسة قـرون، منذ صدور (المعجم العربي بـاللسان الإسـبـانـي) لـلـراهـب بِـدرو الـقـلـعـاوي عام (١٥٠٥م)، أي بعيد سقوط غرناطة. وبرغم أهمية هذا المعجم التاريخية، ففي الواقع إنه لم يكن نـافعاً لمقتضيات اللسانيات الحديثة، وكـان المستعربون الإسبان قبل ظهور قـاموس كوريينتي مجبرين على استخدام القواميس الفرنسية والإنجليزية والألـمـانـيـة للقيام بدراساتهم وترجماتهم؛ لـذا منح قـامـوس كورّيينتي خدمة كبيرة للمستعربين الجدد وعشاق لغة الضاد بإسبانيا، وربما من دون أن يكون مؤلفه واعياً تماماً لذلك. كنت أنـا، على سبيل المثال، أبحث، كلمة كلمة، بين صفحات هذا القاموس عن مئات المفردات التي تطفو يومياً أمام عيني، في فترة لم أكن أفهم ترتيب القواميس العربية بناءً على الجذور الثلاثية، ولا كيف تنحدر الألـفـاظ من تلك الـجـذور، ناهيك عن قضايا كتابة الهمزة وتغيّر الكلمات العائدة إلى الأفعال الناقصة، أو الأفعال ذات الحروف اللينة والمشتقة، وتعدد صيغ الجمع.

احتياجي إلى مطالعة المقالات العربية ونصوص المفكرين المسلمين المشار إليهم آنـفـاً، أو تفهم صفحات حكايات السندباد البحري المتضمنة في (ألف ليلة وليلة)، التي فرضت علينا ترجمتها أسبوعياً أستاذة اللغة العربية في جامعة غرناطة، حضرت دروسها إراديـاً، تحول إلـى عملية تصفح لقاموس كورّيينتي من أوله إلى آخره، صفحة صفحة، وسطراً سطراً، إلـى الأمـام تـارة وإلـى الـوراء تارة أخرى، حتى إيجاد الكلمة المقصودة إن تم ذلك! بطبيعة الحال نسختي لهذا القاموس ممزقة لكثرة استعمالها، ولكني أكن لها محبة خاصة، ولما أُسأل مع مَن تعلمتُ اللغة العربية، أجيبُ دائماً بلا تردد أن أستاذي في هذه اللغة المحيط هو كورّيينتي، إيماءةً إلى قاموسه. للأسف لم تتح لي فرصة لقائه شخصياً، وبمرور الوقت أخذت مؤلفات هذا الأستاذ، الذي ترك مسقط رأسه، غرناطة، مبكراً للتخرج في مدريد، ومن ثم للتدريس في بعض الجامعات في مصر والمغرب والولايات المتحدة، حتى استقر في مدينة سرقسطة، تزداد حتى بلغت الـ(٤٠) كتاباً، أبرزها تناول الشعر الجاهلي، ترجمةً ونقداً، وديوان ابن قزمان ومجموعات من الأزجـال والموشحات الأندلسية، وأمسى من أكبر الخبراء في اللهجات العربية الأندلسية وخصائصها، ودوّن قاموساً جيداً للمفردات







رحيلهم وإن كان مؤثراً إلا أنه لا يعني اضمحلال الاستعراب الإسباني على الإطلاق برغم أهميتهم



جامعة مدريد




ابن خلدون



ابن رشد

ابن سينا

الإسبانية ذات الأصول العربية، كما حقق وترجم مصادر كلاسيكية كبضعة أجزاء من (المقتبس) لابن حيان، بالتعاون مع العلامة المصري محمود علي مكي، وأعمالاً حديثة كرواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، و(النبي) لجبران خليل جبران (هذا الأخير بالاشتراك مع الأستاذ الفلسطيني المُتأسْبن محمود صبح)، ونشر مناهج لتعليم العربية وبحوثاً نحوية بحتة حول بعض اللغات السامية، بما فيها اللغة الحبشية وهي لغة اعتنى بها مواطن له أسبق، ألا وهو النحوي والمفسر أبو حيان الغرناطي (١٢٣٥-١٣٤٤م)، الذي انتقل من الأندلس إلى القاهرة في شبابه. بناء على كل ما سلف، تلقى كورّيينتي شرفاً استثنائياً في الاستعراب الإسباني، وتم تعيينه عضواً في أكاديمية اللغة العربية بالقاهرة، وكذلك في الأكاديمية الملكية للغة الإسبانية بمدريد، وحظي بتقدير وإعجاب الأوساط الأكاديمية والجمهور لعمق معارفه اللغوية ودقة دراساته وترجماته، وروحه المنفتحة للتجديد وميله للتعاون مع الشباب. هكذا أعيدت طباعة قاموسه المشهور مزيداً وممحصاً بالاشتراك مع إخناثيو فيرّاندو، وترجم المعلقات مع بِدرو مونفيرير، وهما تلميذان له صارا مستعربَين بارزين أيضاً.

أما رفائيل فلنسية، فقد كان من بلدة بيرلانغا في محافظة بطليوس المتاخمة لمحافظتي قرطبة وإشبيلية، وبعد تخرجه في جامعة برشلونة وتحرير رسالة الدكتوراه في مدريد، أقام ببغداد، حيث حاضر في جامعتها وأدار المركز الثقافي الإسباني في العاصمة العراقية بين عامي (١٩٧٢ و١٩٨٢م). ثم درّس أيضاً في جامعات بوينس آيرس، والسلفادور وفي بعض المدن المغربية، واستقر للعيش والتدريس والبحث في إشبيلية، وصار مديراً للأكاديمية الملكية للغة الإسبانية بهذه المدينة الأندلسية، تبعاً لتقليد ضم مستعرباً واحداً على الأقل من قبل كل الأكاديميات الملكية الإسبانية. اختص فلنسية بالدراسات حول إشبيلية الإسلامية، وفكر كل من ابن خلدون وابن رشد، وألف كذلك في قصائد الغزل الأندلسية. التقينا ذات مرة في جامعة كمبلوتنسي بمدريد للمشاركة في مؤتمر حول ابن رشد، حيث أبدى الأستاذ فلنسية انبهاره بعقلانيته، معتبراً إياها نموذجاً للتفكير الأصيل الساعي لإصلاح المجتمع على أساس المعرفة والعدل واحترام الآخر.

غياب هؤلاء المستعربين الثلاثة، الذين حملوا شعلة دراسات اللغة والفكر والأدب العربي والأندلسي، عبر قرن كامل من الزمان في بلد رسخت العروبة في تاريخه، لا يعني اضمحلال الاستعراب الإسباني على الإطلاق، بيد أنه يمثل بلا ريب قلب صفحة مهمة من الدراسات العربية الإسبانية.

«تاريخ الفكر في العالم الإسلامي» يعتبر أكبر مؤلف إسباني عن آراء المفكر العربي

القاموس العربي الإسباني هو الوحيد الذي ردم فجوة امتدت لخمسة قرون



قاموس كوريينتي

المعجم العربي باللسان الإسباني



أ.د. محمد صابر عرب

وثائق تكشف ما لم نعرفه عن الحملة الفرنسية على مصر

بعد مرور أكثر من مئتي عام، (٢٠٠٥م)، أفرجت وزارة الدفاع الفرنسية عن مراسلات نابليون بونابرت خلال فترة إقامته في مصر (١٧٩٨-١٧٩٩م)، وقد فعلت دار النشر الفرنسية (فايار) خيراً حينما نشرت هذه الوثائق، وهو ما يعد حدثاً علمياً وتاريخياً كبيراً دفع المجمع العلمي المصري إلى الاهتمام بهذا الموضوع، وكان له السبق في نشر هذه الوثائق وترجمتها إلى اللغة العربية في مجلدين كبيرين، أجاد ترجمتهما باقتدار الدكتور أحمد يوسف الأستاذ بالجامعات الفرنسية.

أعتقد أننا لم نكن نعرف الكثير عن الحملة الفرنسية على مصر والشام، قبل قراءة هذه الوثائق، سواء فيما يتعلق بالممارسات العنيفة، التي تعاملت بها القوات الفرنسية مع المقاومة الشعبية، أو الصورة البراقة التي أشاعها بعض المؤرخين عن أهمية هذه الحملة، باعتبارها نقلت مصر إلى عصر جديد من الحداثة، وأنهت عملياً تبعية مصر إلى الدولة العثمانية، وغير ذلك مما قال به المؤرخون الفرنسيون وبعض المصريين. إن الكتابة عن الحملة الفرنسية على مصر والشام، لا يمكن معرفة أدق تفاصيلها إلا من خلال هذه الوثائق، بعد أن اعتمد المؤرخون على مذكرات الساسة، الذين عاصروا هذه الحملة بما في ذلك الوثائق الفرنسية والمصرية والإنجليزية، التي خلت جميعها من معرفة التفاصيل الحقيقية التي كتب نابليون وقائعها بنفسه في مراسلاته.

برغم اعترافنا بأن الحملة الفرنسية، قد أدخلت مصر إلى عصر جديد، لكن بقيت الكثير من الأحداث غامضة، وخصوصاً فيما يتعلق بمقاومة المصريين للحملة ومواجهة الجيش الفرنسي، من خلال معارك خاضها الشعب المصري رجالاً ونساء، بعد أن تخلى المماليك والعثمانيون عن مواجهة الفرنسيين، وهروبهم إلى صعيد مصر أو بلاد الشام، وهي ملحمة سجلتها مراسلات نابليون بكل التفاصيل، وقد عبر عنها نابليون بكل مرارة، إضافة إلى ما سجلته تلك المراسلات فيما يتعلق بمقاومة الفرنسيين في بلاد الشام (أبريل ومايو ١٧٩٩م) في غزة وصيدا والناصرة ويافا وعكا، كما احتوت الوثائق على مراسلات بعث بها نابليون إلى شريف مكة، وسلطان عُمان، وباي طرابلس في ليبيا، وباي الجزائر، وسلطان المسلمين في الهند وجميعها كانت بمثابة محاولات لتجميل صورة الحملة الفرنسية وتبشير المسلمين والعرب، بأن الرجل يحمل مهمة حضارية وفكرية ويحترم الإسلام والمسلمين .

هذه الوثائق التي كتبها هذا القائد الفرنسي، الذي لم يكن قد تجاوز التاسعة والعشرين من عمره، تكشف عن أسرار ووقائع كثيرة، بعضها يتعلق بشخصية نابليون المركبة، بعد أن تضاعفت طموحاته عقب دخوله مصر، إلى درجة أنه راح يفكر في أن يكون إمبراطوراً على فرنسا، وهو ما كشفته هذه الوثائق التي أوضحت قسوته المتناهية مع جنوده وإفراطه في قتل المصريين، وقطع رقابهم، وحرق بيوتهم في سبيل تحقيق مهمته، التي كانت تتجاوز حكم مصر إلى أن يكون الرجل الأول في فرنسا. ولعل ما تضمنته هذه الوثائق من معلومات يضاعف من أهمية مذكرات الجنرال كليبر، الذي خلف نابليون في تلك الحملة، والذي توفي في القاهرة مقتولاً على يد سليمان الحلبي بعد عدة أشهر من توليه مهمته الجديدة، فضلاً عن مذكرات القائد الذي خلفه مينو ، وهو آخر القادة الفرنسيين في حكم مصر.

تقع هذه المذكرات في (٢٥٥٠) رسالة، جميعها موقعة من الجنرال بونابرت (يناير ١٨٩٨- ديسمبر ١٨٩٩م) ومن بين ما تضمنته هذه الأوراق عزم الفرنسيين على غزو مصر منذ القرنين السابع عشر والثامن عشر، وقد بقي هذا الحلم يراود كل الحكومات الفرنسية، وهو ما أشار إليه نابليون في هذه الوثائق، كما تتناول الوثائق المهام العسكرية التي قام بها

نابليون في البحر المتوسط وخصوصاً في إيطاليا، فضلاً عن تلك المباغتة التي نجح فيها هذا القائد الفرنسي لكي يصل إلى شواطئ الإسكندرية بعيداً عن عيون الإنجليز، ليبدأ حملته على مصر والتي اتخذت طابعاً عسكرياً محضا، إلا أن الرجل راح يروج من خلال منشوراته التي كان يكتبها من على ظهر السفن الفرنسية، أنه جاء إلى مصر لكي يقوم بدور حضاري وثقافي وعلمي. وهو ما يفسر فكرته بإنشاء المجمع العلمي، الذي جعله قضية محورية، راح يروج لها بين المصريين، برغم أن احتلال مصر، وقطع الطريق على بريطانيا إلى الهند، كانا الهدفين الأساسيين من هذه الحملة. وقد نجح نابليون نجاحاً لافتاً في مهمته، حينما كانت مصر تئن من قسوة العثمانيين وبطشهم.

أخيراً تحقق حلم نابليون الذي راح يزهو بمهارته، وقد سجل كل ذلك من خلال مراسلاته إلى الإدارة الفرنسية، وقد عبر عن سخريته من زعماء المماليك والعثمانيين الذين لم يصمدوا في مواجهة الحملة، التي كانت وكأنها نزهة من الإسكندرية إلى القاهرة، وهي اللحظة التي شعر فيها المصريون بالخطر، وهبوا لمواجهة هذا الغزو القادم من أوروبا. لم يخجل نابليون من الاعتراف بلجوئه إلى القسوة بعد أن أصدر أوامره إلى قادة جنده: (لا تترددوا في قطع الأعناق، وقتل كل من لا تستطيعون الإمساك به، وحرق كل قرية أو بيت يمكن أن يشكل خطراً على سير الحملة). راح نابليون يمارس سياسته بكل عنف وقسوة، وقد شعر بأن مصر قد أصبحت في قبضة يده. لكنه قد فوجئ بإغراق أسطوله من جانب الإنجليز في معركة أبي قير البحرية، وهي مشكلة حالت دون عودته هو وجنوده إلى بلاده، وقد انتابه قلق شديد عبر عنه بقوله (إنني محاصر في سجن كبير).

لم ييأس نابليون من مقاومة المصريين، بل راح يدير البلاد ويستعيض عن إمداد الفرنسيين له بالمؤن والذخيرة معتمداً على الموارد المصرية في تغذية جنوده، الذين قاومهم المصريون بكل بسالة وقتل الكثيرين منهم، ومما زاد الأمر سوءاً انتشار وباء الطاعون. وهو ما دفعه إلى المزيد من فرض الضرائب على المصريين، واستخدام جمالهم وخيولهم في دعم معاركه، التي راحت تمتد إلى المديريات والأقاليم المصرية. وقد أفاض بكثير من التفاصيل التي تتعلق بالمصاعب التي واجهت جنوده، وقد أشاد بدور المجمع العلمي الذي أنشأه (٢٢ أغسطس ١٧٩٨م)، وخصوصاً بعد أن اعتمد على علمائه في كثير من الاستشارات الفنية والاقتصادية للجيش الفرنسي.

راح نابليون يتلقى أخباراً سيئة من فرنسا، بعد أن أصبحت حكومتها في موقف صعب، لذا قرر العودة إلى فرنسا في سرية تامة تاركاً للجنرال كليبر قيادة الحملة، وقد زوده بتعليمات وأوامر كانت بمثابة خطة عسكرية وسياسية لكي يتمكن من إدارة الأمور في مصر.

وعلى رغم أن أوراق نابليون، قد احتوت على تفاصيل كثيرة فيما يتعلق بالوضع الداخلي في فرنسا عقب عودته، لكنه ظل مهموماً بحالة جيشه في مصر، بعد أن اغتيل كليبر، الذي كان يقود ما يقرب من أربعين ألف جندي، محاصرين من البحر لا يستطيعون العودة، بينما يواجهون مقاومة شعبية شرسة.

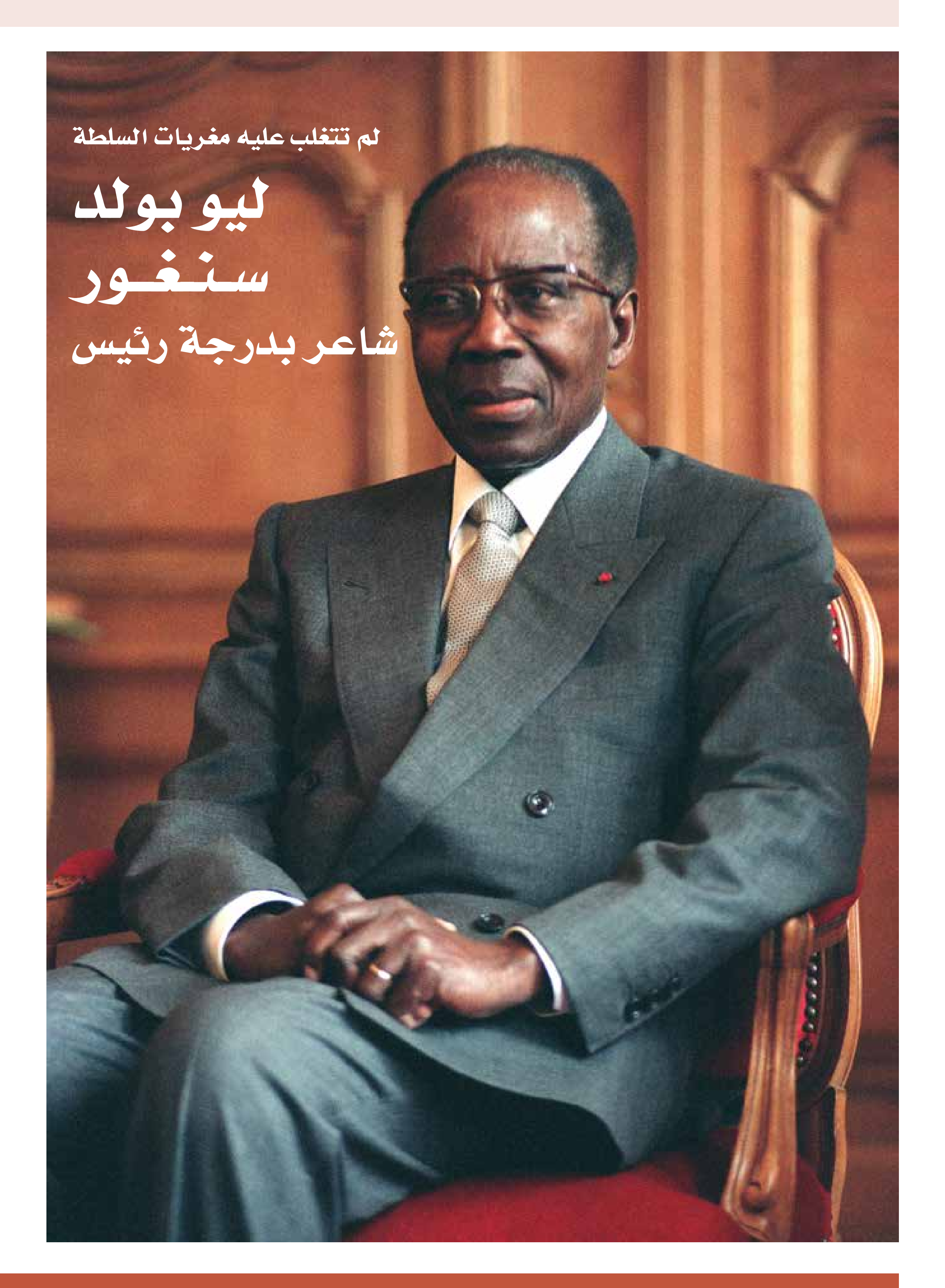
كان احتلال الحملة الفرنسية لمصر فترة قصيرة بمقياس الزمن (١٧٩٨-١٨٠١م)، إلا أن نتائجها كانت خطيرة، فقد تبدد نفوذ العثمانيين والمماليك، وقد اختار المصريون حاكماً عليهم لأول مرة (محمد علي ١٨٠٥م)، وبرغم أن الحملة فشلت في تحقيق أهدافها العسكرية فإنها فتحت المجال أمام المصريين لكي يعتزوا ببلدهم، بعد أن شاع مصطلح (الغرباء) على العثمانيين والأتراك في مواجهة (أولاد البلد)، وهم المصريون بكل فئاتهم وطبقاتهم.

وفق تعبير المرحوم الدكتور فؤاد زكريا (دهاء التاريخ)، فقد قدمت الحملة غازية مستعمرة، لكنها رحلت وقد حقق المصريون نتائج عظيمة من خلال مقاومتهم الباسلة، وقد تعرفوا إلى الإدارة الحديثة، وتواصلوا مع النتائج العلمية التي حققها المجمع العلمي في زمن قياسي، وشعر المصريون لأول مرة أنهم بأصحاب البلد، بعيداً عن سطوة الغرباء، كما كشف المجمع العلمي بإنجازاته الكبيرة عن عوالم، لم يكن يعرفها المصريون في مجال الآثار والتاريخ المصري، لذا كان مصطلح (دهاء التاريخ) كما قال به فؤاد زكريا، بمثابة حقيقة ملموسة أدركها المصريون طوال القرن التاسع عشر، بعد أن انفتحت مصر على عوالم جديدة من خلال البعثات إلى أوروبا، ومشروع محمد علي في التعليم والإدارة والجيش، ورغم ذلك فلاتزال الحملة الفرنسية في حاجة إلى مزيد من الكشف والدراسة.

أصدرت دار النشر الفرنسية (فايار) أخيراً وثائق عن مراسلات نابليون خلال فترة إقامته في مصر

تفاصيل الحقيقة تتجلى من خلال المراسلات التي كتبها نابليون بنفسه وليس من مذكرات الساسة

الوثائق توضح الممارسات الفرنسية في حق المصريين والمقاومة الشعبية وتخلي المماليك والعثمانيين عن الشعب المصري



لم تتغلب عليه مغريات السلطة

ليو بولد سنغور

شاعر بدرجة رئيس

ليو بولد سيدار سنغور (١٩٠٦ - ٢٠٠١م) الشاعر والكاتب والمُفكر، ورجل الدولة الموهوب والمُتميز.. شخصية إفريقية نادرة، أثار بمواقفه وأعماله دروب العتمة في جوانب كثيرة من تلك القارة السمراء، لم تتغلب عليه مُغريات أو بريق السُلطة، ولم يجرفه تيار الشُهرة لأي مُستنقع. أبحر كثيراً في خضم الأحداث، ورسا على شواطئ عده، ترك فيها نبضات حية وقيماً باقية.

عمر إبراهيم محمد

عاش الشاعر والأديب والرئيس السنغالي الأسبق، (ليوبولد سنغور)، مؤمناً بحق السود في الحياة، وحقهم في حُكم أنفسهم وبناء دولهم، ومُعززاً لمفهوم تيار (الزنوجة) الذي أسسه مع الشاعر إيمي سيزير، وظل طوال عُمره يُحارب العُنصرية بالأدب والشعر، وعمل على تعزيز قارته الإفريقية بتمجيد أبطالها، وطرح عاداتها وتقاليدها، والإشادة بحضارتها من خلال جُل المؤتمرات والمُنتديات التي شارك فيها.

وكانت فلسفته في الحياة آنذاك (أن الأبيض لا يستطيع البتة أن يكون أسود.. لأن السواد هو الحكمة والجمال). ولد ليو بولد سيدرا سنغور عام (١٩٠٦م) في مُقاطعة (جوال) جنوبي العاصمة السنغالية داكار، وبدأ تعليمه في إحدى المدارس الداخلية بالسنغال، وظهر عليه النبوغ والتفوق مُبكراً، فقد أجاد عدة لُغات كالفرنسية واللاتينية واليونانية، وعشق كُتب الأدب والتاريخ، وبدأ في كتابة وقرض الشعر مُنذ بواكير صباه.

وعندما أنهى دراسته الثانوية بالسنغال، سافر إلى فرنسا حيث واصل دراساته العُليا في جامعة السوربون، وفي تلك الفترة كون سنغور عدة صداقات، كان أبرزها مع الشاعر الفرنسي ذي الأصول الإفريقية إيمي سيزير، والذي كان له الدور الكبير في تشكيل وعي ليو بولد سنغور بضرورة التحرر من القهر والعبودية اللذين فُرضا على أصحاب البشرة السمراء، وقدما معاً في تلك الفترة أعمالاً جليلة لبلديهما ولقارة إفريقيا ككُل، فقد أسسا معاً مجلة باسم (الطالب الأسود) في عام (١٩٣٤م)، وبلورا معاً مُصطلح (الزنوجة) أو الخصوصية السوداء لأول مرة، ومن خلال فلسفة الزنوجة أسهم سنغور في تحرير الشخصية الزنجية عن طريق شرح العادات والتقاليد والإرث الثقافي لشعوبها، كما تعرف في تلك الحُقبة أيضاً إلى (جورج بومبيدو) الذي صار رئيساً لفرنسا فيما بعد.

وعقب حصوله على شهادة الأستاذية في علوم اللغة الفرنسية عام (١٩٣٥م)، عاد إلى السنغال وبدأ التدريس في المدارس الثانوية.. ثم تم تجنيده وباندلاع الحرب العالمية الثانية، أُرسل لجبهة القتال ليقع في الأسر لمدة عامين كاملين.

وسطر، وهو في الأسر للجنود السنغاليين الذين جندتهم فرنسا في حربها ضد الألمان، أشعاراً بعنوان قصائد تمهيدية:

إخواني السنغاليين المُحاربين، إن أيديكم ساخنة تحت الثلوج، تحت الموت، من يُثني على شجاعتكم إن لم يكن رفيقكم في السلاح،

ورفيقكم في الدم؟ لا أترك الكلام للجنرالات..

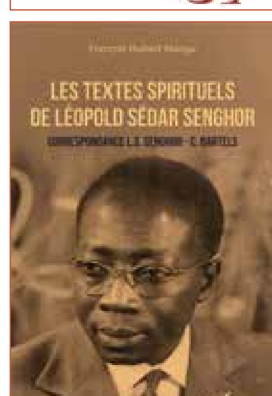
بل سأطلق صرخات تُمزق جُدران فرنسا..

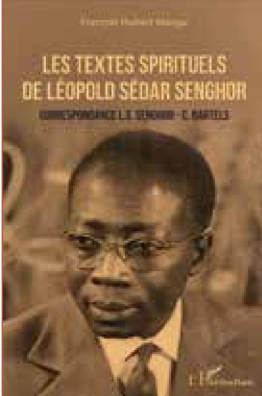
وفي الأسر أيضاً تعلم اللغة الألمانية ليقرأ (غوته) في لغته الأصلية، وبعد التحرر من الأسر،

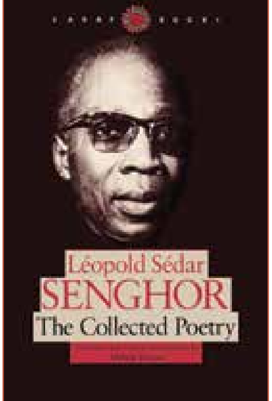
> تعرف إلى الشاعر الفرنسي إيمي سيزير وجورج بومبيدو رئيس فرنسا فيما بعد وقد أثرا في تشكيل وعيه السياسي

> تم أسره لمدة عامين إبان الحرب العالمية الثانية فتعلم اللغة الألمانية في أسره وقرأ غوته في لغته الأصلية









من مؤلفاته

عُين سنغور مُعلماً في المدرسة الوطنية لبُلدان ما وراء البحار الناطقة باللغة الفرنسية، لتدريس اللُغات والحضارات الإفريقية للفرنسيين الذين يتم إرسالهم إلى المُستعمرات الإفريقية.

وفي تلك الفترة نشط اسمه في المجال السياسي مُهتماً بالقضية الوطنية لبلاده، وكان اسمه حاضراً أيضاً بجوار (ألبير كامو، وإيمي سيزير، وريتشارد رايت) في مجلة (الحضور الإفريقي)، ومن ثم تم تعيينه في البرلمان الفرنسي.

ثم ما لبث أن عاد للسنغال ليجوبها شمالاً وجنوباً، مُتحدثاً إلى الفقراء والعُمال، وأكسبته تلك الجولات شعبية كبيرة في وطنه وخارجها، من خلال دفاعه عن الحقوق الوطنية لبلاده.

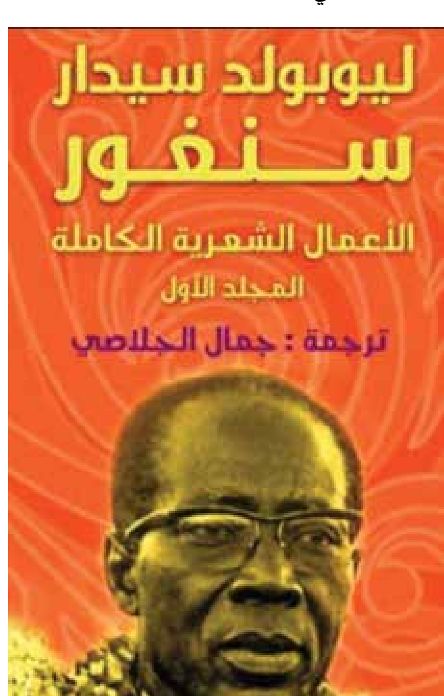
وكان سنغور قد كتب أولى قصائده وهو في الحادية والعشرين من عُمره، وتوالت أشعاره بعد ذلك مع خضم الأحداث اللاحقة، فقد عبر بأشعاره عن مشاعره وحياته، كما عبر عن آرائه واعتراضه على تعالي الحضارة الغربية عن باقي الحضارات، وقال في كتابه السرديات: (بما أني لا بد أن أشرح ما وراء قصائدي فعلي أن أقول إن هذه القصائد هي كُل ما عشته).

وفي ديوانه (أغاني الظل) يقول:

أيتها الفتاة صاحبة البشرة الناعمة السوداء،

لونك هو الحياة، وقدك هو الجمال.

ترعرعتُ في ظلك، وظلت يداك الدافئتان تضمدان عيني




ريتشارد رايت


جورج بومبيدو


ألبير كامو

أنت الأرض الموعودة، جمالك يصعق قلبي مثل انتفاضة العقاب.

وكان سنغور قد نشر ثمانية دواوين منها أربعة قبل أن يعتلي سُدة الحُكم في السنغال، وأربعة أُخرى بعدها وهي: (أغاني الظل ١٩٤٥م، والقرابين السوداء ١٩٤٨م، وأغنيات إلى نابيت ١٩٤٩م، وحبشيات ١٩٥٦م، والدياجير ١٩٦٢م، ومرثيات الرياح الخفيفة ١٩٦٩م، ورسالة من فصل شتوي ١٩٧٣م، ومرثيات جليلة ١٩٧٩م).

ومن أهم محطات حياة ليو بولد سنغور أنه أصبح أول رئيس لجمهورية السنغال المُستقلة، وظل في سُدة الحُكم من (١٩٦٠ - ١٩٨٠م)، وامتازت فترة حُكمه بالمواقف المُعتدلة، وسعى إلى أن تكون السنغال دولة ذات حداثة ونكهة أوروبية، فاهتم بالتعليم والتربية لتخريج جيل جديد للسنغال، ونما في عهده الاقتصاد السنغالي، وعمل أيضاً على تنمية علاقات السنغال بالدول العربية والإفريقية، وترك الحُكم طواعية وذهب للعيش والإقامة بفرنسا. وفي (٢٠ ديسمبر ٢٠٠١م) ودعت السنغال وإفريقيا سنغور ليدفن في مسقط رأسه في السنغال، ويبقى شاعر ومفكراً وزعيماً في صفحات التاريخ.

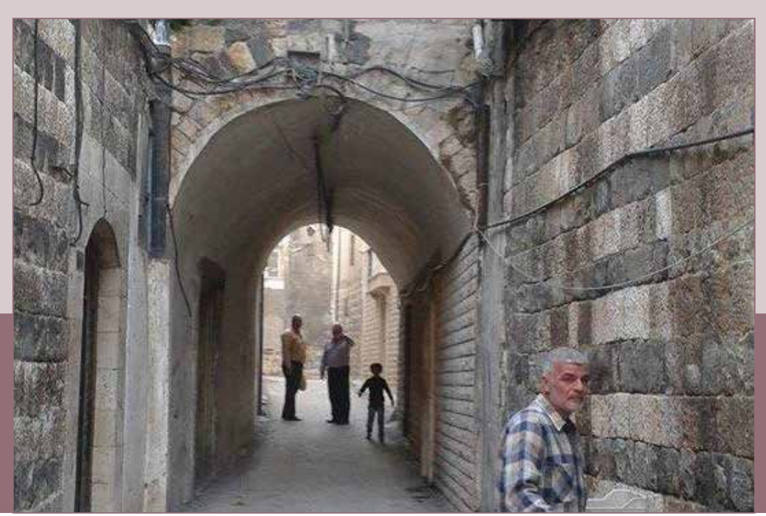
كان حاضراً فكرياً وأدبياً بجوار ألبير كامو وريتشارد رايت في قلب المشهد الثقافي الفرنسي

له ثمانية دواوين شعرية منها أربعة قبل أن يصبح رئيساً للجمهورية

سعى لأن يكون بلده دولة حديثة فاهتم بالاقتصاد والتعليم والثقافة

حصل سنغور على عدة تكريمات وجوائز كثيرة، منها حصوله على الدكتوراه الفخرية من عدة جامعات أشهرها جامعة السوربون، وهارفارد، وباريس، والقاهرة، وبيروت.

- نال الجائزة الدولية الكُبرى للشعر عام (١٩٦٣م).
- الميدالية الذهبية الفرنسية عن مُجمل مؤلفاته عام (١٩٦٣م).
- في عام (١٩٦٨م) حصل على جائزة نوبل للسلام.
- نال أيضاً جائزة أولينير عام (١٩٧٤م).
- كما حصل على جائزة موناكو الأدبية عام (١٩٧٧)، وغيرها من الجوائز.
- في عام (١٩٨٣) أُنتخب كأول إفريقي لعضوية الأكاديمية الفرنسية.
- كما أنه كتب وألف النشيد الوطني للسنغال (الأسد الأحمر).


من حارات حماة القديمة

أمكنة وشواهد

- ورزازات.. هوليوود الشرق
- حماة.. مدينة أبي الفداء
- الفقارة.. أنسنت الصحراء في الجزائر

جوهرة دون ضجيج..

ورزازات.. هوليوود الشرق

لا يمكن للسينما العالمية أن تثبت وجودها بعيداً عن أشعة فضاءات (ورزازات)؛ حيث يلتقي الإبداع السينمائي اللامحدود بالأفكار العابرة للمكان والزمان معاً، ليرسم أمامنا عوالم متباينة بنكهة سينمائية.



هشام أزكيض

لذا؛ فحينما يصل رواد الفن السابع إلى قبلتهم الساحرة، مدينة (ورزازات) التي تحمل أحلامهم غير المنسية، تهتز جوارحهم، فتنشرح أساريرهم، لتغمرهم الفرحة العارمة في أبهى صورها، بعد معانقة أراضي هوليوود الشرق، والتي لا تنضب في كنهها مشاريع تصوير أفلام عالمية، بشكل لا يتصور.

بحكم حسن الاستقبال، وكرم الضيافة اللذين يطبعان الساكنة، فلا يمكن أن تغيب الرقصات عند أبواب الفنادق للمدينة وداخلها، حيث يتم استقبال السياح، ومنهم رواد الفن السابع، بالألوان الفولكلورية الممزوجة بالأهازيج والدفوف، فتبدأ رقصات الرجال والنساء، وعلى رأسها رقصة أحواش ذات الصبغة الأمازيغية والإفريقية، والتي حافظت عليها الأجيال لتظل موروثاً ثقافياً وحضارياً بالمنطقة.

ورزازات جوهرة، وقبلة سياحية، وسينمائية معاً، وروعتها تتجلى في سحر طبيعتها وطقسها المشمس، وتنوع تضاريسها، وتراثها وموروثها اللامادي العريق.. ففي الوادي حيث يلتقي نهرا (درعة) و(دادس)، تقع هذه المدينة الهادئة بالجنوب الشرقي المغربي، على بعد ما يقرب من (٢٠٠) كيلومتر جنوبي شرق مدينة مراكش السياحية.

تجمع مدينة ورزازات فسيفساء من الأمازيغ والعرب والبدو، وعُرفَت في القديم باسم (تمغززت)، قبل اختيار موقعها ليكون مقراً إدارياً، أطلق عليه اسم ورزازات، وقد بنيت منذ عام (١٩٢٠م)، وفي الأصل فقد كانت عبارة عن ثكنة عسكرية فرنسية خلال الفترة الاستعمارية الفرنسية للمغرب.

إذا عدنا إلى كلمة ورزازات الأمازيغية، فإننا نجدها تتكون من شقين: الشق الأول (ور)، ويعني (من دون)، أما الشق الثاني (زازات) فيعني الضجيج، أي مدينة (من دون ضجيج)، أو (المدينة الهادئة)، وتمثل هذه المنطقة نقطة انطلاق لطريق الواحات، ففي



الماضي، كانت نقطة تلاقٍ تجاري وثقافي بين مختلف الشعوب من شمالي القارة الإفريقية وجنوبها.

وبمرور الزمن، دخلت المدينة حقبة جديدة من التطورات الملموسة، فخلال العقد الثاني من القرن العشرين، تأسست منطقة حامية عام (١٩٢٨م)، فأصبحت ورزازات مركزاً إدارياً لمنطقة درعة. ودفاعاً عن حوزة الوطن شهدت هذه المنطقة تضحيات من أجل الاستقلال، وبعد الحصول عليه عرفت تحولات ملموسة، سيما بعد الزيارة التي قام بها الملك محمد الخامس سنة (١٩٥٨م)، وقد كانت بمثابة انطلاق عملية بناء مدينة حديثة؛ تعززت خلال فترة الستينيات بتشييد سد المنصور الذهبي على وادي درعة.

ثم بعد ذلك شهدت مراحل مهمة في الإنجاز التنموي؛ فهي الآن تنفرد ببنية فندقية جيدة من حيث جودة الخدمات، والطاقة الإيوائية. كما تتوافر على ملاعب غولف، ومضمار ركوب الخيل، وتعاونية حرفية. وبساحة الموحدين التي تعد بمثابة القلب النابض للمدينة، توجد المقاهي والمطاعم والفنادق والدكاكين والأسواق... ولربط منطقة درعة بباقي الجهات الوطنية، أنشئ مطار دولي، ومن البنيات التحتية والمؤسساتية بالمدينة التي تعنى بالشؤون الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية: قصر المؤتمرات، ومتحف ورزازات الذي يعد بمثابة معملة أنشئت في البداية من قبل مجموعة من المهندسين المعماريين الإيطاليين، وتم افتتاحه سنة (٢٠١٧م)، كمتحف وطني للسينما، ويعد ذاكرة حية عن تاريخ السينما بالإقليم،

تعتبر (ورزازات) قبلة سياحية وسينمائية معاً يتجلى فيها سحر الطبيعة والطقس والشمس

يوجد فيها متحف وطني للسينما ويعد ذاكرة حية عن تاريخ السينما في (ورزازات)


مشهد من فيلم «لورانس العرب»

لكونه يضم استوديو للتصوير، وفضاء للتنشيط الثقافي والفني، ويتوافر على الملابس القديمة، وإكسسوارات خاصة بالعهود القديمة، وآلات عتيقة استعملت في التصوير والمونتاج، ويمكن اعتبار هذه القطع السينمائية بمثابة تحف فنية، إلى جانب بنايات مجسدة لأماكن العبادة.

كما تتوافر المدينة على الإدارات الجهوية التي تهم قطاع الأمن والقضاء والفلاحة.. ومؤخراً أنشئ بورزازات (مجمع نور)، وهو أول مشروع للطاقة الشمسية، تم تطويره باعتباره جزءاً من استراتيجية الطاقة المغربية التي تهدف إلى زيادة حصة الطاقة المتجددة، وهذا المشروع طموح أطلقته المملكة المغربية في مايو (٢٠١٣م)، وبذلك سيكون مستقبلاً أكبر موقع لإنتاج الطاقة الشمسية، متعدد التقنيات في العالم. وقد اجتذب المجمع الشمسي في ورزازات المستثمرين في مختلف المؤسسات العالمية، مثل بنك الاستثمار الألماني، والبنك الإفريقي للتنمية، والبنك الدولي، وبنك الاستثمار الأوروبي.

تستمد مدينة ورزازات قوتها من السينما العالمية، وهذا القطاع الحيوي بدوره مرتبط في أحد جوانبه المهمة بالقصبات الضاربة في جذور التاريخ، وهي دور محصنة، تشبه القلاع في العصور الوسطى الأوروبية. فالقصبة أو (تِغْرَمْتْ) بالأمازيغية، هي تصغير لكلمة (إغْـرَمْ) بمعنى القصر، أو الدار الكبيرة، ويطلق على منزل محصن يعيش فيه (الباشا)، أي المسؤول المحلي، وفي الغالب تقع القصبة على مرتفع منعزل، ومشرف على حوض ماء أو على وادٍ.

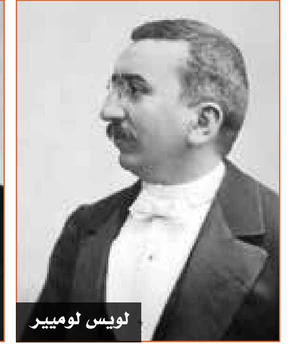
تعرف القصبات بورزازات بهندستها المعمارية المغربية، ومن أبرزها قصبة (أيت بن حَدّو) العالمية الشهرة، وقد بنيت في عهد المرابطين، وتم تصنيفها كتراث عالمي من طرف اليونسكو سنة (١٩٨٧م)، وتم إدراجها ضمن لائحة المواقع الأثرية الوطنية، وتعد محط أنظار المنتجين، والمخرجين السينمائيين العالميين، لذا تم تصوير العديد من الأفلام فيها. بينما تتضمن قصبة (تاوريرت) التي بُنيت من الطين والتبن، العديد من التصميمات الهندسية. في حين تضم (واحة فينت) السياحية مجموعة من الحدائق المزروعة، والبيوت المبنية وِفق الطراز التقليدي المغربي. وتطل قصبة (تِيفَولْتُوت) على وادٍ، وهي معلمة تاريخية شكّلت إلى جانب استقطابها للسياح خلفيةً سينمائية لأفلام عالمية، من أبرزها فيلم (لورانس العرب) للمخرج الإنجليزي (ديفيد لين) (١٩٦١م).

من أكثر المواقع الأثريّة جاذبيّة للسياح، قصبة (تَاوْريرت) التي تعني بالأمازيغية المرتفع، أو الهضبة، وتحتضن العديد من الأنشطة الفنية والثقافية، وقد شُيدت القصبة حسب الروايات سنة

شهدت مراحل مهمة في الإنجاز التنموي وتنفرد ببنية فندقية وسياحية متطورة ومطار دولي


ديكور و مناظر التصوير


كيرك دوجلاس – غاري كوبر – ألفريد هيتشكوك


لويس لوميير


مارتن سكورسيزي


مارلين ديتريش

(١٧٥٤م)، أما بناؤها؛ فقد تم بمواد محلية (الطين والتبن)، كما زُيّنت سقوفها بخشب الأرز والقصب، ومواد طبيعية أخرى. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، شيدت قصبة (تِلْوات) وهي صرح معماري يتسم بروعة هندسته، ما جعله يشكل جزءاً من الموروث الحضاري والإنساني، وكل ما ذكرناه وغيره أسهم في جعل مدينة ورزازات ضالة كبار المخرجين والممثلين، فهي (هوليوود الشرق) أو (هوليوود العرب والمسلمين أو (هوليوود إفريقيا).

لقد تم تصوير عشرات الأفلام الأجنبية على أراضيها، ومن نجوم السينما العالمية الذين تشهد فضاءات سينما ورزازات بأعمالهم، نذكر مثلاً: سيرج ريجياني، فيرنانديل، ألفريد هيتشكوك، سيرجيو ليوني، ديفيد لين، أنتوني كوين، عمر الشريف، أنا كارينا، أنتونيو فيلار، جان لوك غودار، بيرناردو بيرتولوتشي، جان بول بلموندو، لينو فونتيرا، جون هوستون، شين كونري، داستن هوفمان، إيزابيل أدجاني، روجر مور، مايكل دوغلاس، تيموثي دالتون، مارتن سكورسيزي، جاكي شان، ريدلي سكوت، وجان كلود فان دام...

يعتبر (راعي الماعز المغربي) هو أول فيلم سينمائي بالمغرب، تم تصويره قبل أكثر من (١٠٠) عام، وهو من إنتاج مؤسس الفن السينمائي الفرنسي لويس لوميير عام (١٨٩٧م)، وكان من بين أولى التجارب السينمائية في العالم. وتوالت بعده الأفلام الدولية، فمنذ عام (١٩٢٢م) استضافت ورزازات فريق تصوير فرنسياً بقيادة المخرج (لويتز مورا) الذي صور شريط (الدم)، تلاه فريق ثان بقيادة المخرج (فرانز توسان) الذي صور (إن شاء الله)، وفي عام (١٩٢٧م) شهدت ورزازات تصوير الشريط الألماني (عندما تعود السنونو إلى أعشاشها) لجيمس بوير.

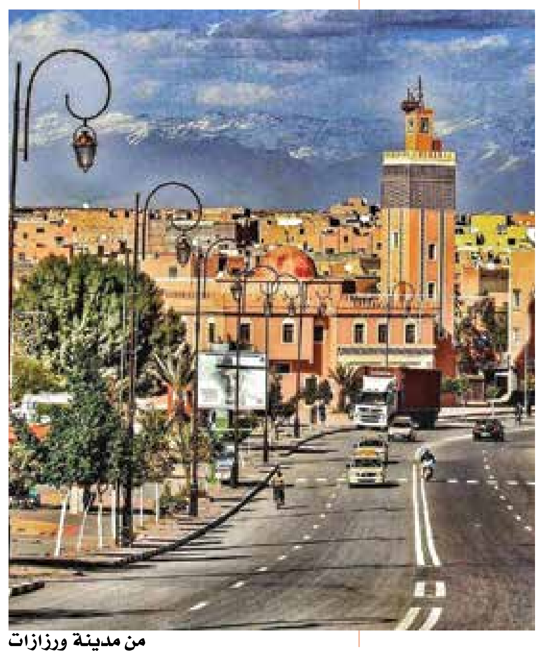
في سنة (١٩٣٠م) استطاعت السينما الأمريكية اكتشاف أسرار أراضي ورزازات السينمائية، فتم تصوير (قلوب محترقة) لـ(جوزيف فون ستيرنبيرغ)، وهو من بطولة (مارلين ديتريش) و(غاري كوبر). والتحقت السينما البريطانية بالإنتاج السينمائي بورزازات منذ (١٩٣٨م)، حيث تم تصوير فيلم (قافلة الصحراء) لـ(ثورتون فريلاند). وعليه فقد احتضنت مدينة ورزازات أفلاماً فرنسية، وأمريكية، وإسبانية، وإيطالية، وهولندية، وسويدية، وبلجيكية، وأفلاما من كوريا الجنوبية، وجنوب إفريقيا، وكوبا، والبرازيل.

فولكلور شعبي

إضافة إلى ما سبق، فمن أشهر الأفلام التي صُورت في ورزازات: (جوهرة النيل) لـ(مايكل دوغلاس)، ولاتزال طائرته رابضة هناك تشكل جزءاً من ديكورات المكان. كما تم تصوير شريط (كوندون) للمخرج الأميركي (مارتن سكورسيزي)، وهو ما اقتضى بناء قصر حاكم التيبت، وشريط (كليوباترا) للمخرج (فرانك رودام)، و(كوندون) للمخرج الأمريكي (مارتن سكورسيزي)، و(المومياء) لمخرجه ستيفن سومار، و(الإسكندر الأكبر) لأولفير ستون، إضافة إلى أفلام ومسلسلات تلفزيونية وأفلام وثائقية.

إذا كانت السينما فن وتجارة وصناعة، من المقولات السائدة في عالم السينما، فإن ذلك ينطبق على ورزازات، التي يصفها بعضهم بـ(أكبر استوديو طبيعي في العالم)، وتلقب بـ(مدينة الضوء)، لأنها تتوافر على إنارة طبيعية تجذب عمالقة الإنتاج السينمائي، للإسهام في التنمية الاقتصادية والسياحية. لكن المثير للاستغراب؛ أن هذه المدينة لا تتوافر على قاعات سينمائية، كما أن معظم أبنائها لا يستفيد من عائدات السينما العالمية، بينما هناك أقلية تكتفي بأداء أدوار الكومبارس. وبرغم كل ذلك، يستحيل أن تطوى صفحات تاريخ السينما العالمية، دون الإشارة إلى معالم السينما بورزازات، التي يشهد رواد الفن السابع على مجدها العالمي الذي قل نظيره.

تم تصوير عشرات الأفلام الأجنبية في (ورزازات) وعاش فيها نجوم السينما العالمية فهي أكبر استوديو طبيعي في العالم



من مدينة ورزازات



د. يحيى عمارة

أدب الصحراء.. أدب البحر
في الثقافة العربية

من الأنسب القول، إن حضارة كل أمة تتميز بخصوصيات بيئية، وأدبية، وثقافية، واجتماعية؛ وهي التي تجعلها تنفرد وتشتهر بها وحدها، لتبدأ بالمحلية وتنتقل عبرها إلى العالمية، ولا تخرج الحضارة العربية عن هذا التميز. وذلك بأدبها المتعدد القضايا والإشكاليات والأنواع. ويمكن الاستئناس في هذا السياق، بثنائية معرفية وجمالية أسهمت في الرفع من شأو الثقافة الأدبية العربية.

وقد انطلقت هذه الثنائية من بيئة عربية استثنائية، متأثرة بالجغرافيا والموقع والطبيعة والحياة الاجتماعية، المنقسمة في شموليتها إلى بنيتين متضادتين، لكنهما متكاملتان في تفاعل الإنسان العربي معهما، وفي التأثر بهما. ويمكن أن نسمي هاتين البنيتين الأدبيتين اللتين تشكلان عمق المرجعية المكانية الذاتية، التي ظل الأديب العربي يعبر عنها شفاهياً وكتابياً، عبر كل العصور الأدبية منذ عصر ما قبل امرئ القيس إلى العصر الحديث: (بنية أدب الصحراء وبنية أدب البحر).

فالصحراء رمز الأصالة والمحافظة، والبحر رمز التحديث والتجديد، وهذه الثنائية لا تشكل صراعاً بين ثقافتين (ثقافة الصحراء– ثقافة البحر) كما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين والباحثين، بقدر ما هي ظاهرة تعبير عن متانة الثقافة العربية، المتسمة بالتكاملية والتفاعلية بين المتأثر والمؤثر. إن الصحراء والبحر كثيراً ما يتكاملان ويتناغمان، ويلتقيان في الأرض العربية في مشاهد طبيعية خلابة، قَلَّ نظيرها في أصقاع العالم الأخرى.

وقد ظهرت هذه العملية في تفكير العرب، وحياتهم، وإبداعهم؛ فالقارئ للنص الأدبي العربي المرتبط بعالم الصحراء، يكتشف هيمنة تلك البنية في مشروع مجموعة من الشعراء العرب المعاصرين، من أمثال سيف الرحبي الذي جعل لفظ الصحراء عنواناً لمجموعة من أعماله، نذكر منها كتابيه (أرق الصحراء) و(قوس قزح الصحراء)، وعند الروائيين من أمثال عبدالرحمن منيف في خماسيته (مدن الملح)، والذي قال: (نحن العرب نمتلك بحرنا الصحراوي الخاص ونمتلك مجاهلنا التي يُفترض فينا أن نعرفها ونعرِّف الآخرين بها، تمهيداً للوصول إلى صيغة تلائم المرحلة الجديدة بكل تشعباتها وتطوراتها). وإبراهيم الكوني الذي يشيد كل عوالم الرواية على بنية الصحراء ولا شيئاً عداها، فهي مادته الأولى، ومصدر الفكرة، وفي بنية البحر، يجد القارئ حنا مينة المشهور في الأدب العربي الحديث بـ(روائي البحر) الذي قال يوماً: (صرتُ ذاتَ البحر وصار البحر ذاتي).

إن أثر الثنائية بارز في الأدب العربي، من خلال الشعرية العربية التي تأسست على ثقافة

> **كل أمة تتميز بخصوصيات بيئية وأدبية وثقافية واجتماعية تنفرد بها عن غيرها من الأمم**

الشاعر، وعلى أشعاره؛ منذ إبداع المعلقات إلى كتابة الشذرات؛ فقلما تجد شاعراً عربياً لم يشر إلى موضوعة مستنبطة من الصحراء أو البحر، أو منهما معاً. فقد اشتقت العرب ألفاظها، ومعجم لسانها، وصور قصائدها من البنيتين؛ الأمر الذي جعل القارئ يختار سؤال تلك الثنائية، ليصبح من الأسئلة المعرفية والجمالية المرتبطة ارتباطاً مباشراً بالمرجعية المكانية في الثقافة العربية، والذي يدخل في حوار معرفي ونفسي وحضاري مع التفكير العربي وتأثره بهذه الثنائية.

ولعل حديث الدارسين والباحثين عن بنية القصيدة العربية المحددة في ثنائية الجدب والخصب، تعود بالدرجة الأولى إلى تفاعل نفسية الشاعر العربي مع الصحراء؛ بوصفها عالماً بدوياً فسيحاً، يحمل امتداداً حضارياً أكثر تجاوباً مع اليابسة التي تؤدي أهمية عظمى في تأسيس شخصية عربية أصيلة، تُحَفِّزه على البحث عن الخروج من حالة المعاناة إلى حالة السكينة، ولن يجد ذلك البديل إلا في البحر الذي يمثل بالنسبة إليه رمزاً مدنياً يوحي إلى الحياة والاستقرار والثبات بعد كل اضطراب.

فإذا كانت وظيفة أدب الصحراء، في مجملها، تقف إلى جانب الأديب العربي الكلاسيكي، كأنها مرجعية ثقافية تحمي خطابه، وتحرس تقاليده، ولغته، وتحافظ على هويته، فإن وظيفة أدب البحر، كانت ملاذاً وجدانياً لدى الأديب العربي التجديدي، الذي كان يسعى إلى تطوير مكونات الإبداع العربي، وفتح آفاق جديدة للأدب العربي متأثراً بعلاقة العرب بالبحر، الذي اتخذ مكانة معرفية وجمالية وتداولية وتواصلية في تاريخ الثقافة العربية، حيث (تلقى العرب عن طريقه علوم العالم وثقافاته، واستوعبوها، وصححوها، وأضافوا إليها من ثمار الحضارة العربية ما أثرى الحضارة الإنسانية).

إن أدب الصحراء، انطلق من شعر امرئ القيس، أو ما قبله، ليستمر عبر كل العصور، ويصل إلى العصر الحالي، وذلك من خلال مجموعة من النصوص الشعرية والنثرية التي رسخت خصائص الكتابة عن الصحراء، من بينها الانخراط العاطفي الحاد للذات في وصف البيئة، والحديث عن المكان بوصفه إعلاناً عن انتماء لهوية حضارية أصيلة، ومعانقة طبيعة الصحراء لتعويض ألم الحياة وعذابها، حيث يقف الشاعر العربي إزاء الطبيعة وأحداثها، للتعبير عما يحس به، ليس لغرض الاستسلام، بل للمواجهة والتحدي والاستئناس، (فصفاء الطبيعة، وجلاء الرؤية، وامتداد الصحراء، تجعل الشاعر يتمثل الجمال، كائناً مرعباً إذا قسا، ووجوداً عذباً إذا رق، فيتمنى دوام أيامه، أو عودة ما انصرم منها إذا أسعفه الدهر، ولانت له أطرافه). على حد تعبير الشاعر والباحث العربي أحمد مفدي.

في المقابل؛ يعتمد أدب البحر على عدة مكونات لغوية ورؤيوية، تمتاح عالمها من معجم البحر، وتتميز بالتعدد في المرجعيات، من بينها المرجعية الأسطورية، والواقعية، والطبيعية والرمزية.

والشيء الأشد أهمية هو أن (للعرب إسهامات مهمة في عالم البحر وفي أدب البحر، لا تنفصل عن دور الحضارة العربية المؤثر في الحضارة الإنسانية. بل إن أدب البحر العربي، يتميز بالثراء والتنوع في المادة الأدبية والعملية بشكل لا نكاد نجده في أدب أي شعب آخر). على حد تعبير الناقد العربي محمد أحمد عطية في كتابه (أدب البحر)، وهو الكتاب الذي أَعُده من المراجع الضرورية في كل حديث يتعلق بموضوع البحر في الثقافة العربية.

ونخلص إلى أن من أخصب ما تُزَوِّد به تلك الثنائيةُ الأديبَ العربي، هو ما تزخر به من عوالم أسطورية، ورمزية، وحضارية، وثقافية، وجمالية محلية، تسوِّغ له من الاختيارات والوظائف، ليُحَوّلها إلى قضايا وإشكاليات ذات خصوصيات ذاتية، يُعَبِّر من خلالها عن تجربته وموقفه، ويغتني بتشعُّبِها أدبُه، ليبقى بذلك حضور المرجعية المكانية في الثقافة العربية، حضوراً أصيلاً مستقلاً استقلالاً معرفياً وجمالياً، عن إشكالية تأثر الأدب العربي بالثقافة الغربية؛ وخصوصيةً عربية مساعدة على الجمع بين الأصالة والتجديد.

الحضارة العربية تميزت بثنائية معرفية جمالية استثنائية هي أدب الصحراء وأدب البحر

هذه الثنائية لا تشكل صراعاً بين الثقافتين بقدر ما هي تعبير عن متانة الثقافة العربية المتسمة بالتكاملية والتفاعلية

الصحراء تبقى رمز الأصالة والمحافظة ويظل البحر رمز الحديث والتجديد

اشتهرت بنواعيرها

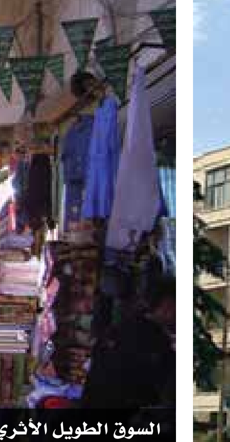
حماة.. مدينة أبي الفداء


هشام عدرة

لم يبالغ أمير الشعراء أحمد شوقي عندما زار مدينة (حماة) السورية وسط البلاد وقال عنها: (إنها مدينة أندلسية!..) فقيل له: نصف أهلها شعراء، فأجابهم قائلاً: (أعجب أن لا يكون نصفها الآخر شعراء!..) ولم يبالغ الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي عندما زار مدينة (حماة) فسحرته، فارتجل قصيدة فيها مطلعها:



ساعة حماة في وسط المدينة


السوق الطويل الأثري


ساحة العاصي


نهر العاصي يعبر مدينة حماة

هـذي حـمـاة مـديـنـة سحرية

وأنـــا امــرؤ بـجـمـالـهـا مسحور

إنها إذاً مدينة حماة رابعة كبريات المدن السورية، والتي تقع شمال غربي العاصمة دمشق، وتبعد عنها نحو مئتي كيلومتر وثلاث ساعات بالسيارة، حماة مدينة السحر والجمال الريفي البسيط الآسر، مدينة التاريخ العريق، المدينة التي تغنّى بها الشعراء القدماء والمعاصرون، وأسهب في وصفها الرحالة الذين زاروها، ومنهم ابن بطوطة وابن جبير وشيخ الربوة، وبالتأكيد ابنها الرحالة والمؤرخ الشهير ياقوت الحموي وغيرهم.

هي حماة المدينة التي أُطْلِقَت عليها تسميات وألقاب عديدة وهي جديرة بجميعها، قالوا عنها (مدينة النواعير) وكانوا محقين بذلك، فهي تنفرد عن كل مدن العالم بوجود آلات دوران المياه الضخمة، ذات الصوت الرتيب الآسر والمسماة (ناعورة)، ودعوها (مدينة العاصي) ولم يكونوا مخطئين، فها هو نهر العاصي الشهير يعبر المدينة من وسطها فيقسمها إلى نصفين، حيث قامت على ضفتيه حماة بأبنيتها وحدائقها وبساتينها.

وبعد عام (١٩٢٥م)، أصبحت حماة تدعى (مدينة أبي الفداء)، وعُرِفَتْ بهذا الاسم محلياً وعربياً، وكانت مبادرة من أبنائها الأدباء والمثقفين لتكريم عالمها الجغرافي وملكها الأيوبي (عماد الدين إسماعيل أبو الفداء)، الذي حكم حماة حتى وفاته سنة (١٣٣١م)، ودفن فيها بجانب جامع بناه ليكون مرقده، فأقيم الاحتفال عام (١٩٢٥م) بتجديد قبر أبي الفداء، ونظمت بهذه المناسبة تظاهرة ثقافية وطنية، ومنذ ذلك الحين صار الجميع يطلق على حماة (مدينة أبي الفداء).

ولكن يبقى اسمها (حماة) الذي يعني في اللغات الشرقية (قلعة أو حصن حامات ـ) كما تذكر المصادر التاريخية، ويذهب المؤرخ (يوسيفوس) إلى أن حماة سميت باسم بانيها (حمث ابن كنعان)، وهو أحد أبناء كنعان، فيما يذهب العالم الأثري (أنغولت) إلى ان اسمها جاء من اسم أول ملك آرامي لها ويسمى (حماة).

تعدّ حماة من أمهات المدن السورية ومن

أعجب أحمد شوقي بها لأن نصف سكانها من الشعراء وكتب الصافي النجفي قصيدة مسحوراً بجمالها

أقدم مناطق الشرق الأوسط، ويرجع تاريخها إلى عصور موغلة في القدم، فقد دلّت الدراسات والتنقيبات الأثرية في حماة على وجود أدوات صوانية من سويات البليستوسين، ووجود سكن لإنسان يرقى إلى العصر الحجري القديم، عثر فيه على لقى صوانية من العصر الآشوري الأعلى؛ أي منذ نحو (٢٠٠) ألف سنة، كما أثبتت الحفريات الأثرية وجود أول تجمع سكاني في المدينة في موقعها الحالي في الألف الخامس قبل الميلاد، ثم أخذت النواة بالاتساع، حتى أصبحت في بداية الألف الثالث قبل الميلاد مدينة مسورة كانت تعرف باسم (حماث)، وكان سكانها على دراية بالزراعة والصناعات المحلية البسيطة، وعرفوا الري ووسائل السقاية وتمكنوا من ري حقولهم بمياه نهر العاصي، وفيما بعد ظلت المدينة مزدهرة عمرانياً وزراعياً وصناعياً في الفترات؛ السومرية، والعمورية، والأكادية، وزمن الحوريين والميتانيين وبعدها في فترة الآراميين، وخضعت المدينة لسلطة البابليين، والفرس، واليونانيين، والسلوقيين، ومن ثم دخلت عام ٦٤ق.م في حوزة الرومان، حيث تطورت بشكل كبير وتمت إشادة النواعير فيها في تلك الحقبة. وفي العصر البيزنطي حافظت حماة على ميزات العصر السابق حتى فتحها العرب المسلمون صلحاً عام ١٧هـ/٦٣٨م على يد أبي عبيدة بن الجراح، وأصبحت مدينة مزدهرة في مختلف العهود الإسلامية خاصة في العهد الزنكي.

مازالت مدينة حماة تحتضن الكثير من الأوابد التاريخية والأثرية الخالدة، ولعلّ أبرزها النواعير، وهي آلة مائية خشبية ذات حركة دائمة موغلة في القدم، حيث اكتشف أقدم مصدر تاريخي عن الناعورة في مدينة (أفاميا) الأثرية المجاورة لحماة، من خلال لوح فسيفسائي يمثل ناعورة يرقى للقرن الخامس الميلادي، ويصل عددها إلى نحو (١٠٠) ناعورة انقرض العديد منها فيما بقيت تعمل حالياً عشرون ناعورة، والتي تحولت إلى مقصد سياحي جمالي بعد أن فقدت وظيفتها في ري البيوت والبساتين بنهاية أربعينيات القرن العشرين المنصرم، وتتوضع النواعير على ضفاف نهر العاصي في وسط المدينة وفي أحيائها المختلفة، وتأخذ تسميات محلية قديمة ومن أكبرها وأضخمها النواعير الأربع (البشريتان والعثمانيتان)، والمحمدية والمأمونية والخضورة والصاهونية والدهشة والوسطى وغيرها.

ومن الأماكن الأثرية والتاريخية في حماة هناك قلعتها التي تتوسط المدينة، والتي بقي منها تلّها المرتفع، حيث تحول إلى متنزه سياحي جميل، تظهر للزائر مدينة

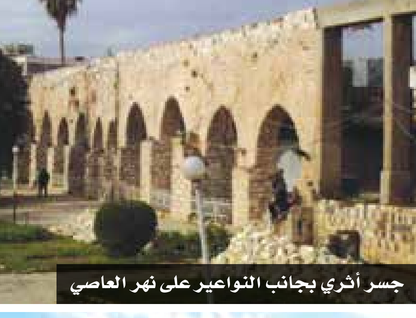

سعيد قندقجي - وليد قنباز

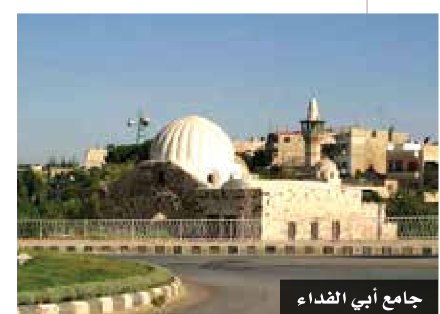

أحمد الصافي النجفي


وجيه البارودي

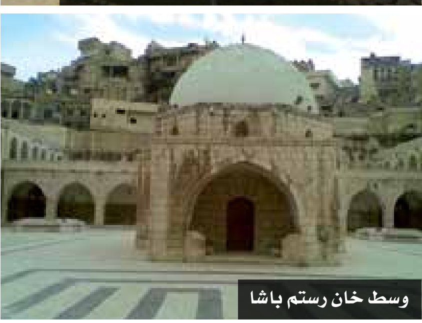
عرفت بمدينة العاصي النهر الذي يعبرها وباسم بانيها حمث ابن كنعان والملك الآرامي حماة


من نواعير حماة


جسر أثري بجانب النواعير على نهر العاصي


جامع أبي الفداء


قصر الأرناؤوط الأثري


وسط خان رستم باشا


قصر العظم يتميز بقبته الحمراء

حماة من خلالها بجميع مناطقها وأوابدها بمنظر بانورامي رائع خلّاب، وتذكر المصادر التاريخية أن القلعة كانت كاملة وشبيهة ببناء قلعة حلب الشهيرة، وبعد تدميرها وإحراقها في القرن الخامس عشر ميلادي، نقلت حجارتها إلى شرقي نهر العاصي واستعملت في البناء.

ومن الأماكن التاريخية في حماة أيضاً، هناك جوامعها وكنائسها التاريخية وأبرزها: جامع النوري الذي بناه نورالدين زنكي عام (١١٦٢م)، ويقع في بقعة غنية بالمباني الأثرية من قصور وحمامات ونواعير كما يجري نهر العاصي من تحته، فيزيد من جمال موقعه فيظهر وكأنه سفينة راسية في وسط المياه، وهناك الجامع الأعلى الكبير ويتوضع قريباً من قلعة المدينة، وقد كان معبداً وثنياً في العهد اليوناني، ثم تحول إلى كاتدرائية في العهد البيزنطي، وبعدها تحول إلى جامع بعد الفتح الإسلامي لحماة، وهناك جامع أبي الفداء الذي بناه ملك حماة عمادالدين إسماعيل أبو الفداء سنة (١٣٢٥م)، وتسميه العامة جامع الحيّات أو الحيايا. ومن كنائس حماة التاريخية هناك كنيسة سيدة الدخول في حي المدينة وسط حماة، وتعود إلى القرن الخامس ميلادي، وفي حي المدينة تم اكتشاف أكبر لوحة فسيفسائية في سوريا قبل نحو عشرين عاماً، كانت تشكل أرضية لكنيسة قديمة، وقد عملت مديرية الآثار على تحويل اللوحة الضخمة مع موقعها إلى متحف خاص بها.

من آثارها التاريخية



منظر من حماة التراثية

ومن المنشآت التاريخية والمعالم الأثرية في حماة هناك حمامات السوق الأثرية ومنها: السلطان، والعبيسي، والأسعدية، والدرويشية، والمؤيدية، وهناك الأسواق القديمة وأشهرها السوق الطويل المقبي، ويعود تاريخ تأسيسه إلى عام (١٢٠٥م) وهو صورة مصغرة عن سوق الحميدية والسوق الطويل بدمشق، وهناك سوق النحاسين، والحدادين، والغنم، وسوق الصاغة، وكذلك تضم مدينة حماة عدداً من الخانات الأثرية وأكبرها خان رستم باشا، الذي يقع في بداية حي المرابط، وقد تم تحويله بعد ترميمه إلى سوق للمهن اليدوية الحموية، حيث يشاهد فيه الحرفيون وهم يعملون أمام الزوار حسب تخصصاتهم، حيث اشتهرت حماة بصناعات يدوية، وصلت منتجات حرفييها إلى الأسواق الأوروبية والخليجية، وأبرزها صناعة النسيج اليدوي والتطريز والعبي والبسط الصوفية الملونة وبيوت الشعر والسجاد اليدوي النفيس.

ومن مواقع حماة التاريخية أيضاً، هناك القصور التاريخية وأشهرها قصر العظم شقيق قصر العظم بدمشق، وقد تم تحويله إلى متحف للتقاليد الشعبية، وقصر الأرناؤوط على ضفاف نهر العاصي.

وبرز في حماة مدينة الشعر والأدب في العصر الحالي، العديد من أبنائها المبدعين في الشعر وفنون الأدب الأخرى، ومنهم الشعراء الراحلون: بدرالدين الحامد الذي لقّب بـ(شاعر العاصي)، وله قصائد شهيرة غنّى إحداها المطرب صباح فخري، والطبيب وجيه البارودي، وسعيد قندقجي، ووليد قنباز، وغيرهم كثيرون.

أثبتت الحفريات الأثرية وجود تجمع سكاني في موقعها منذ الألف الخامس قبل الميلاد

من أشهر الأماكن الأثرية فيها قلعتها الشهيرة وجوامعها وأبرزها النوري وحماماتها التاريخية



نبيل سليمان

المدن الروائية السرية
تحت الأرض

ظهرت عام (١٨٦٤م) رواية (في قبوي) لفيودور دوستويفسكي (١٨٢١-١٨٨١م). وقد جاءت بهذا العنوان في ترجمة سامي الدروبي، بينما ترجمها أحمد الويزي بعنوان (مذكرات قبو)، وعَنْوَن عبد المعين الملوحي ترجمته بـ(في سردابي)، وقبلهم كان أنيس زكي حسن، قد عَنْوَن ترجمته بـ (الإنسان الصرصار أو رسائل من باطن الأرض). وستجد من يتحدث عن هذه الرواية بعناوين شتى: مذكرات قبو - رسائل من أعماق الأرض - مذكرات من العالم السفلي...

في قبوٍ في مدينة سان بطرسبورغ، جعل دوستويفسكي فضاء روايته، حيث يتكور المتقاعد الذي بلا اسم، ويكتب نافثاً كراهيته للجميع، ومعبداً الطريق الروائي أمام من ستشيد أخيلتهم عوالم سفلية وأقبية وأنفاقاً.. قل: ومدناً. وها هي السنوات المعدودة المنصرمة، وبعد قرن ونصف القرن من رواية دوستويفسكي تلك، تجود بباقة من الروايات العربية التي لم تكتف بالمدن التي على وجه الأرض، فجعلت فضاءاتها تحته.

هكذا يشيد ربيع جابر في روايته (بيريتوس: مدينة تحت الأرض - ٢٠٠٥) بيروتاً أخرى، يمضي إليها الراوي بطرس، حارس السينما، خلف الشبح الأبيض، الذي سيتكشف عن ياسمينة، وقد خرجت من تحت الأرض، وحسبها بطرس صبياً مشرداً فلحق بها/ به، فقادته إلى بيريتوس، حيث السور المظلم الذي يمتد حتى البحر المظلم. ولما آب الراوي من رحلته، راح يحدث الكاتب عنها، مشيداً بيروت الأخرى، المدينة الخيالية، ولها خريطتها ومتاهاتها ونهرها الذي يدفن فيه بشرها موتاهم، ولبيريتوس حجارتها التي منها يصنع الناس أدواتهم جميعاً. ولبيريتوس عماؤها الذي لا يخصّ الحي الأزرق - حي العميان - فحسب، فسمكها أعمى أيضاً.

صنفت يمنى العيد هذه الرواية فيما سمته (الواقعية التناظرية)، حيث يكتسب اللا واقع واقعيته من نظيره الواقع، على قاعدة الاختلاف، وليس التماثل. وهذا اللا واقع الذي أبدعته مخيلة الكاتب، هو حفرية أخرى له في تاريخ مدينته بيروت - أشير إلى رواية: بيروت مدينة العالم بأجزائها الثلاثة - سوى أن الكاتب أدار اللعبة الروائية هذه المرة بينه وبين الراوي بطرس، مسنداً لبطرس دوراً مركزياً، فتحضر في حكاياته شخصيات ابنة الشيخ اسحق راحيل، وياسمينة، والفلكي سلمان والجغرافي زكريا والمؤرخ مسعود، كما يحضر الناس الذين يولدون بعيون فاغرة وجلود مبيضّة، ويتهددهم العماء، ويحيون كما شاءت مخيلة الكاتب الرامحة، حيث تنبض البيروتان الواقعية واللا واقعية.

إلى تحت الأرض تمضي رواية أخرى هي (سيقان تعرف وحدها مواعيد الخروج - ٢٠١٩م) لأحمد عبداللطيف، حيث حفر الناس مدينة تحت مدينتهم (القاهرة) في نوع من العصيان المدني على طاغيتهم. وتجمع رواية أحمد عبداللطيف بين سكان المملكة القديمة (الواقع)، وسكان المدينة الحديثة التحت أرضية (اللا واقع) التي يصل إليها الناس عمياناً فتعود إليهم أبصارهم فيها.

> **بعد قرن ونصف القرن يجود الفضاء الروائي العربي بباقة من الروايات التي تصور المدن التحت أرضية**

كان الطاغية يأمر الناس بالسير على ساق واحـدة، وبتر الأخـرى لمن لا ينصاع لأمـره. وعندما تكاثرت السيقان أمر الطاغية بحفر قبور لدفنها، لكن السيقان خرجت من القبور وقتلته مع رهطه.

تأتي هذه الرواية بالمعري ودانتي وبورخيس في إشارة/ امتصاص منها لـ(رسالة الغفران)، و(الكوميديا الإلهية)، و(الموت والبوصلة). ويقرأ هذا الثلاثي في (كتاب الأحلام) الذي يدون فيه ما يعيشه ابنٌ لهم – أليس أحمد عبد اللطيف؟ – مثلما يعيش ما مضى في كتاب (ما لم يرد ذكره في قصة القبو المسحور). وعبر خيوط متشابكة وبناء تجريبي مركب تحضر القاهرة متعنونةً بـ(٢٥ يناير ٢٠١١م). وبين المدينة الفوق أرضية ونظيرتها التحت أرضية، يروم الكاتب أن تكون روايته قد قدمت (الواقعية الحلمية) التي تقترب من عجائبية الأحلام، وتبتعد عما يراه مميزاً للواقعية السحرية: الثقافة الشعبية!

يذهب أحمد عبداللطيف إلى أن مدينة روايته هي برزخ يشبه كهف أفلاطون، ومن جسد من يدون (كتاب الأحلام) تتخلّق المدينة الروائية: (عندما دخلت ناحية الطحال لأعد كوب شاي بينما أنظر إلى الطرق التي ترسمها أمعاء طويلة ومتعرجة، انتبهت إلى أني لأزال في القبو، تحت الأرض. ومع أنه مسقوف إلا من فتحة كنت سقطت منها، فإن الداخل كان عبارة عن بيوت متجاورة متقاربة الشرفات، وكل من يتطلعون إلى الشارع كانوا عائلتي).

على نحو مختلف تظهر المدينة التحت أرضية في روايتي إبراهيم الفرغلي (معبد أنامل الحرير – ٢٠١٥م)، وخيري الذهبي (المكتبة السرية والجنرال – ٢٠١٨م). إذ تتركز المدينة الروائية في المكتبة، في هاتين الروايتين. ففي الأولى ثمة (مدينة الظلام) الفوق أرضية، حيث ارتقى (المتكتم) من رئاسته للجهاز الرقابي إلى الهيمنة على الرقاب. وثمة مدينة الأنفاق السرية، التي فرّ إليها من فروا من المدينة الأولى، حيث تولت مجموعة النساخين إبداع نوع جديد من الثورة، يتمثل في نسخ الكتب الممنوعة على أجساد النساء اللواتي يخرجن ليلاً إلى فوق، إلى مدينة الظلام، تحدياً وإضاءةً وتحريضاً.

بنى إبراهيم الفرغلي روايته من ثلاث حركات/ سرديات، الأولى ترويها الرواية المخطوطة، وعنوانها (المتكتم)، والتي تبحث عن مؤلفها رشيد، بعدما تركها في زورق في البحر، وقفز طلباً للنجاة من مطارديه. والسردية الثانية هي قصة انتقال المخطوط الروائية بين الأيدي، وفيها قصة النساخين والمخطوطات النادرة والكتب الممنوعة. وتأتي أخيراً رواية الرواية عن نفسها وعن كاتبها. وفي مدينة الأنفاق منافذ مخصصة للهاربين من الشعراء والفنانين والبوهيميين والموسيقيين، وأماكن سرية للعشاق الذين ضاقت بهم مدينة الظلام.

تنادي رواية الفرغلي، فيما تنادي، علم المخطوطات أو علم آثار الكتاب (الكوديكولوجيا)، ومثلها في ذلك وفي تقاطعات أخرى، كما سيلي، رواية خيري الذهبي (المكتبة السرية والجنرال)، التي يوالي فيها حفرياته التاريخية؛ والحفرية هذه المرة تنبض بما زلزل سوريا منذ (٢٠١١م).

من أعماق القرون تنهض المكتبة السرية، التي كانت الليدي مالرو أول من تحدث عنها حين تحدثت عن المكتبة المخادعة. وإذا كان الصحافي صلاح اليازجي الترجمان، يخفي علمه بالمكتبة، فهي تزلزل كيان الجنرال الأكبر الذي لا يراها مكتبة وحسب، بل ذاكرة تضاهي مدينة تحت الأرض. وبعد أن يخفق في بلوغها الجنرال مسعود الحسن، المكلف بذلك، تدمّرها القنابل الفراغية، وتأتي على المخطوطات والقمطرات والموسوعات واللوحات. إنها المكتبة/ التاريخ، بل المكتبة/ المتاهة، بل المكتبة/ المتحف التي تضم سراديب وطبقات وأنفاقاً تضيق بالكنوز التي جمعها عبر القرون الشيخ شمس الدين وأبناؤه وأحفاده، والتي دمّرها من تحدده الرواية بالروسي الأحمق الذي قصف المكتبة بطيرانه.

يصنف المثنى شيخ عطية رواية (المكتبة السرية والجنرال) بالواقعية السريالية. وإلى هذا التصنيف الذي لا أتفق معه، سبق أن رأينا تصنيف رواية (بيريتوس) بالواقعية التناظرية، وتصنيف رواية (سيقان تعرف وحدها مواعيد الخروج) بالواقعية الحلمية. وسواء أكان لهذا التصنيف أهليته العلمية، أم كان تزجيةً للقول، فالأهم هو ما تجسد في هذه الروايات، ومعها رواية (معبد أنامل الحرير) من خفق أجنحة التخييل الروائي، فيما شيدت فضاءاتها السرية في باطن الأرض، دون أن يغفل المرء، ما قد يكون تلامحاً من وطأة السياسي أحياناً في روايتي خيري الذهبي، وأحمد عبداللطيف.

في عام (١٨٦٤م) جعل دوستويفسكي قبواً في مدينة سان بطرسبورج فضاء روايته (في قبوي)

تنوعت الأساليب فيها ما بين الواقعية التناظرية والواقعية الحلمية والواقعية السريالية

جميع هذه الروايات خفقت فيها أجنحة التخييل وهي تشيد فضاءاتها السرية في باطن الأرض

تزيّن مدينة «تميمون» في ولاية «أدرار»

الفقارة

أنسنت الصحراء في الجزائر



(الصمت في الصحراء هو الملك الوحيد، قوي شامل كلي، حتى الأصوات التي تنفجر سرعان ما تمتصها الرمال وتحولها إلى رمل من جديد، فإذا التحم الصمت بالشمس والرمال، فعندئذٍ يتولد دويّ مكتوم أشبه ما يكون بصوت الاختناق أو الغرق، حتى طلقات الرصاص التي تعبر الفضاء للحظة فإنها هنا لا تقهر الصمت، تخدشه لثانية ثم تنزلق في الريح برخاوة كأنها طيور تحاول التحليق)- مدن الملح- للروائي عبدالرحمن منيف.

د. أميمة أحمد

هذا الصمت يشعره الزائر لولاية (أدرار) في أقصى الجنوب الجزائري، صحراء قاحلة، تتماوج كثبان الرمال في صحرائها المترامية، من شدة الصمت يسمع المرء وشيشاً في أذنيه، ونادراً ما يسمع طنين حشرة في صهد الصحراء، أو يشاهد طيراً في السماء، لذا المسير فيها دون دليل الأثر هو مغامرة محفوفة بالمخاطر وسط بحر من الرمال لا معالم فيه.

الزائر لمدينة (تيميمون) بولاية أدرار، أول ما يلفت انتباهه تلك السواقي بين المنازل وبساتين النخيل حول المدينة، هي مياه (الفقارة)، التي أنسنت الصحراء، ووطنت ساكنيها.

الفقارة، أسلوب ري قديم في ولاية أدرار، الواقعة في الجنوب الغربي من صحراء الجزائر، تبعد (١٥٠٠) كم عن العاصمة، انتشرت فيها الفقارات أو (الفقاقير) حسب اللهجة المحلية.

ومبدأ الفقارة يعتمد على انحدار الماء عبر سلسلة آبار، تتصل فيما بينها بقناة تحت الأرض، عرضها يتراوح بين (٥٠ إلى ٨٠ سم)، وعمقها ما بين (٩٠ إلى ١٥٠ سم). تنساب مياه القناة من البئر الرئيسية الأكثر ارتفاعاً وعمقاً في سلسلة الآبار، تتجاوز أحياناً أربع آبار، ويبلغ طول الفقارة وسطياً نحو خمس كيلومترات، تصب في (الجامع)، وهو حوض كبير تتفرع منه سواقي المياه نحو بساتين ومنازل الشركاء، حسب الجهد المبذول لكل منهم، يوزعها (الكيّال) بمقياس خاص يسمى (الشقفة أو الحلافة)، وهي عبارة عن صفيحة نحاسية، مثقبة بوحدات قياس القيراط وأجزائه.

ومن أدوات الكيال (القصرية) وهي صخرة منحوتة في جزئها العلوي بفتحات، ترتبط بسواق متفرعة توزع من خلالها مياه الفقارة نحو المنازل والبساتين. ونظراً لأهمية المياه في حياة ساكنة الصحراء يتم تدوين الحصص لكل فرد أو قبيلة في وثيقة تسمى (الزمّام) تفادياً لأي خلاف قد يؤدي إلى نزاع بين القبائل.

تعددت الروايات في نشأة الفقارة، يُرجح المؤرخون أنها تعود إلى قبيلة (الزناتة) في القرن الرابع الهجري (١٠٠٠ ميلادي). وفي أدرار حفروا أول فقارة كان اسمها (هنّو) بقصر تمنطيط.

وتسمية (الفقّارة أو الفجّارة) (الجيم المثلثة) جاءت من التفجير، أي تفجر المياه من بين الصخور، حسب الحاج ولاد مصير ابن مدينة تيميمون في حديثه لـ (الشارقة الثقافية)، بينما القاضي محسن من تمنطيط، يعتقد في دراسة له أن تسمية الفقارة جاءت من العمود الفقري، لأن تسلسل آبار فقارة يشبه فقرات العمود الفقري، تصل بينها قناة المياه كما قناة النخاع الشوكي بالعمود الفقري.


كيال الماء يثبت الحلافة لتوزيع حصص الماء على المزارعين

أول ما يلفت انتباه الزائر لمدينة تيميمون تلك السواقي بين المنازل والبساتين التي تغذيها الفقارة


مدينة تيميمون

ولاية أدرار



توزيع مياه الفقارة

لا أحد ينكر دور الفقارة في أنسنة الصحراء بنشوء تجمعات سكانية في صحارى مترامية، تشكل نحو (٨٠٪) من مساحة الجزائر البالغة (٢,٣٨١,٧٤١) كم٢.

ورسخت الفقارة عادات صحراوية أسهمت في توشيج العلاقات الاجتماعية، منها: (التويزة) وتعني التعاون الاجتماعي في حفر الفقارة والاهتمام بها حد القداسة، فهي عصب الحياة في الصحراء، فيهاب الأطفال العبث بالفقارة بزواجر دينية وعادات اجتماعية متوارثة للحفاظ على نقاء المياه. ونظراً لتلك القداسة ارتبطت بحياة ساكني الصحراء بالبركة والتبرك بمائها، إن حلَّ ضيف عليهم يقدمون له ماء الفقارة ليشرب منها لاعتقادهم

ابن خلدون

(من يشرب ماء الفقارة يعود إليها). والعروس عند زفافها تذهب مع صويحباتها العازبات إلى الفقارة وتخطو ثلاثاً فوق الساقية للتبرك بها، فتشرب منها ليكون زواجاً سعيداً مستقراً يثمر الأبناء، وتسقي رفيقاتها كفأل خير لزواجهن بعدها.

والطفل عندما يحفظ القرآن الكريم تقام له احتفالية، بالتبرك بمياه الفقارة، يشرب منها ويخطو ثلاثاً فوق الساقية ليبارك له الله بما تعلم. وللميت نصيب بالفقارة، يخرجون ملابسه إلى ساقية الفقارة يغسلونها وينشرونها، دلالة المسامحة والرحمة والمغفرة له.

وقف المؤرخون العرب والأجانب بكثير من الإعجاب بأسلوب الري بالفقارة، وقد وصف ابن خلدون في القرن التاسع الهجري نظام الفقارة بنص جميل.. (وفي هذه البلاد الصحراوية إلى وراء العرق، غريبة في استنباط المياه الجارية لا توجد في تلول المغرب وذلك أن البئر تحفر عميقة بعيدة الهوى. وتطوى جوانبها إلى أن يوصل بالحفر إلى حجارة صلدة فتحت بالمعاول والفؤوس، إلى أن يرق جرمها ثم صعدا لفعلة ويقذفون عليها زبرة من الحديد، تكسر طبقها عن الماء، فينبعث صاعداً فتفعم البئر ثم يجري على وجه الأرض وادياً).

مبدأ الفقارة يعتمد على انحدار الماء عبر سلسلة آبار تتصل فيما بينها بقناة تحت الأرض

يبلغ أحياناً طول الفقارة نحو خمسة كيلومترات تتوزع مياهها عبر السواقي إلى البساتين والمنازل


منظر عام لمدينة حماة

إبداعات

شعر - قصة - ترجمة

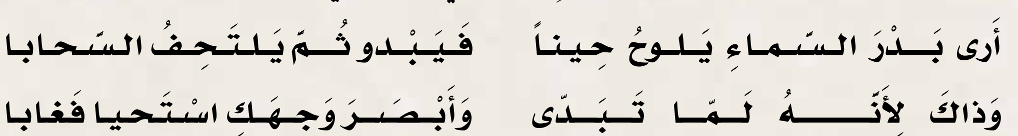
- أدبيات
- قاص وناقد
- فتاة الكاميرا
- كأس الجدة
- قصتان قصيرتان من التراث الإنجليزي القديم

جماليّات اللّغة



إعداد: فواز الشعار

من فُنونِ البَلاغَةِ حُسْنُ التّعليل، وهو أنْ يُنْكِرَ الأديبُ، صَراحَةً أو ضِمْناً، عِلّةَ الشّيْءِ المَعْروفة، ويأتي بأُخْرى أَدَبيّةٍ طريفةٍ، برُؤيةٍ لَطيفةٍ دَقيقةِ النَّظَرِ، تُناسِبُ الغَرَضَ الذي يَرمي إليهِ، كقولِ الجَزيريّ الأَنْدُلسيّ:



أرى بَدْرَ السّماءِ يَلوحُ حِيناً ... فَيَبْدو ثُمّ يَلتَحِفُ السّحابا
وَذاكَ لِأَنَّهُ لَمّا تَبَدّى ... وَأَبْصَرَ وَجهَكِ اسْتَحيا فَغابا

فالبَدْرُ لمْ يَغِبْ، إلّا (اسْتِحْياءً) على رأْيِ الأَنْدُلسيّ. وقولِ ابنِ التّعاويذيّ:

وَإِذْ جَميلَةُ توليني الجَميلَ وَعِنْدَ ... الغانِياتِ وَراءَ الحُسْنِ إحسانُ
بَيْنَ السُّيوفِ وعَيْنَيْها مُشارَكَةٌ ... مِنْ أَجْلِها قيلَ لِلأَجْفانِ أَجْفانُ

فَعَيْنا المَحبوبةِ قاطعتان بِحُسْنِهما كالسُّيوفِ، ولذا سُمّيتْ أغمادُها (أجْفاناً)، لِتماثُلِها مَعَ أجْفانِ حَبيبتِهِ.

وادي عبقر

ما بالُ عَيْنِكَ

ذو الرمّة ــ غَيْلانَ بنُ عُقبةَ (من البسيط)

ما بالُ عَينِكَ مِنها الماءُ يَنسَكِبُ ... كَأَنَّهُ مِنْ كُلى مَفرِيَّةٍ سَرِبُ (١)
وَفراءُ غَرفِيَّةٌ أَثأى خَوارِزُها ... مُشَلشِلٌ ضَيَّعَتهُ بَينَها الكُتَبُ (٢)
أَستَحدَثَ الرَكْبُ عَنْ أَشياعِهِم خَبَراً ... أَم راجَعَ القَلبَ مِن أَطرابِهِ طَرَبُ؟
مِن دِمنَةٍ نَسَفَتْ عَنها الصَبا سُفَعاً ... كَما تُنَشَّرُ بَعدَ الطَيَّةِ الكُتُبُ (٣)
سَيلاً مِنَ الدِّعْصِ أَغشَتهُ مَعارِفَها ... نَكْباءُ تَسحَبُ أَعلاهُ فَيَنسَحِبُ (٤)
لا بَلْ هُوَ الشَوقُ مِن دارٍ تَخَوَّنَها ... مَرّاً سَحابٌ وَمَرّاً بارِحٌ تَرِبُ (٥)
يَبدو لِعَينَيكَ مِنها وَهيَ مُزمِنَةٌ ... نُؤيٌ وَمُستَوقَدٌ بالٍ وَمُحتَطَبُ (٦)
إِلى لَوائِحَ مِن أَطلالِ أَحوِيَةٍ ... كَأَنَّها خِلَلٌ مَوشِيَّةٌ قُشُبُ (٧)
دِيارُ مَيَّةَ إذ مَيٌّ تُساعِفُنا ... وَلا يَرى مِثلَها عُجمٌ وَلا عَرَبُ
بَرّاقَةُ الجيدِ وَاللَبّاتِ واضِحَةٌ ... كَأَنَّها ظَبيَةٌ أَفضى بِها لَبَبُ (٨)
بَينَ النَهارِ وَبَينَ اللَيلِ مِن عَقَدٍ ... عَلى جَوانِبِهِ الأَسْباطُ وَالهَدَبُ (٩)
لَمياءُ في شَفَتَيها حُوَّةٌ لَعَسٌ ... وَفي اللِثاتِ وَفي أَنيابِها شَنَبُ (١٠)

١- مَفْرِيّةٌ: مَخْروزةٌ. ٢ - وفْراءُ: ضَخْمةٌ. أثأى: أفْسدَ. الكُتَبُ: الخَرْزُ. ٣- الدِّمْنةُ: آثارُ النّاس. السُّفَع: طرائقُ النّمل، سودٌ وحُمْرٌ. ٤- الدّعْصُ: رملٌ مُنْفردٌ مُتلبّد

٥- تخوّنَها: تَعَهّدها. ٦- النُّؤيُ: حاجزٌ يُحْفرُ حولَ البناءِ ليَرُدّ السّيْلَ. ٧- الأَحْويةُ: جَماعةُ بيوت الحيّ، الواحد: حِواءٌ. ٨- اللبَبُ: ما اسْترقّ منَ الرّمْل.

٩- الأَسْباطُ، مُفْردُها سَبَطٌ: نبتٌ. الهَدَبُ: ورقٌ. ١٠- الحُوّةُ: حُمْرةٌ إلى سوادٍ يسير. الشَّنَبُ: الرقّة والعُذوبَةُ في الفم.

قصائد مغنّاة

أُنشودةُ المَطَر

شِعْر: بدر شاكر السيّاب. لحّنها محمّد عبده، وغنّاها عام (١٩٩٢م)

(مقام الحِجاز مَع البَيات والرَّصْد)
عَيْناكِ غابتا نَخيلٍ ساعَةَ السَحرْ
أو شُرْفتانِ راحَ يَنأى عَنْهُما القَمَرْ
عَيْناك حين تَبْسِمانِ تورِقُ الكُرومُ
وتَرْقُصُ الأضْواءُ كالأقْمارِ في نَهَرْ
يَرجُهُ المجْدافُ وَهْناً ساعَةَ السَحَرْ
كأنّما تَنْبضُ في غَوْرَيْهما النّجومُ
أُنشودةَ المَطَرْ
مَطَرْ .. مَطَرْ .. مَطَرْ
تثاءبَ المَساءُ والغُيومُ ما تزالْ
تسِحُّ ما تسِحُّ .. مِنْ دُموعِها الثّقالْ
كأنّ أقواسَ السَحابِ تَشْربُ الغُيومَ
وقَطْرَةً فقطْرَةً تذوبُ في المَطَرْ
وتَغْرقانِ في ضَبابٍ مِنْ أسىً شفيفْ
كالبَحْرِ سَرّحَ اليَدَيْنِ
فوقَهُ المَساءُ .. دفءُ الشِّتاءِ
وارْتعاشةُ الخَريف
ويَهْطُلُ المَطَرْ
مَطَرْ.. مَطَرْ.. مَطَرْ
أتَعْلَمينَ أيّ حُزْنٍ يَبْعثُ المَطَرْ ..؟
وكيفَ يشعُرُ الوحيدُ فيه بالضّياعْ
كأنّ طفلاً باتَ يَهْذي قبلَ أنْ ينامْ
بأنَّ أُمّهُ الّتي أفاقَ مُنْذُ عامْ
فلمْ يَجِدْها .. ثُمَّ حينَ لَجّ في السُّؤالْ
قالوا له: بَعْدَ غَدٍ تعودْ لا بدَّ أنْ تَعودْ
فتستفيقُ مِلْءَ روحي نَشوةُ البُكاءْ
وَرعْشةٌ وَحْشِيَّةٌ تُعانِقُ السّماءْ
كَرَعْشَةِ الطفلِ إذا خافَ منَ القَمَرْ
مَطَرْ.. مَطَرْ.. مَطَر



واحَةُ الشِّعْر

سنيّة صالح

وُلِدَتْ في مِصياف، في محافظةِ حماةَ عام (١٩٣٥)، وتابعتْ دراستَها الابتدائيّةَ والإعداديّةَ والثانويّةَ، في مِصياف، لتحصلَ على شهادةِ الدراسةِ الثانويّةِ عامَ (١٩٥٤م)، وانتسبت في العامِ نفسه، إلى كليّةِ الآدابِ – قسمِ اللّغةِ العربيّةِ، في الجامعةِ السوريّةِ (جامعة دمشق حالياً)، لتتخرّجَ فيها عامَ (١٩٥٨م).

في أواخرِ الخمسينياتِ، تعرّفتْ إلى الشّاعر محمّد الماغوط، في بيتِ الشّاعر أدونيس، في بيروتَ، ثمّ تزوجا. وأنجبا ابنتين، شام وسُلافة .

برزتْ موهبتُها الشعريّةُ في سنّ مبكّرة، وخاضت غمار الأدب عموماً، قصصاً وكتباً. وانتمت إلى حركةِ الحداثةِ الشعريةِ العربيةِ، فكانت ترى أنّ كلَّ كلام موزونٍ ليسَ شعراً بالضّرورة، وكلَّ نثرٍ ليسَ خالياً، بالضرورةِ، من الشّعر. فالشِّعْرُ مَهما تخلّصَ منَ القيودِ الشكليّةِ والأوزانِ يبقى شِعْراً، والنّثْرُ مهما حفل بخصائص شعرية يبقى نَثراً؛ لوجودِ فروقٍ أساسيةٍ بين الشّعرِ والنّثرِ. وهي من الجيل الثاني منْ شُعراء قصيدةِ النّثر. نالت جوائز عدّة، منها جائزة جريدة (النهار) عام (١٩٦١م)، وجائزة مجلة (حواء) عام (١٩٦٤م)، وجائزة مجلة (الحسناء) عام (١٩٦٧م) .

لها ثلاثة دواوين شِعْرية: (قصائدُ)، و(الزّمانُ الضيّق)، و(حِبر الإعدام).

وألّفت كتابين: (ذكر الورود)، و(الغبار)، (مجموعة قصصية).

سنيّة صالح لمْ تنلْ حقّها من الشهرةِ والانتشارِ، وقد يكونُ السّببُ، أنّها زوجة محمد الماغوط الذي طغى اسمه على اسمها.

توفيت في إحدى ضواحي باريس، عام (١٩٨٥م)، بَعْد صراعٍ مع المرض.

من إبداعات سنيّة

لا صوتَ لي ولا أغاني
خَلَعْتُ صوتي على وطنِ الرّياح
والشَّجَرُ الظلالُ أكْثرُ تعانقاً منَ الأهْداب
وما منْ أُغْنيةٍ تُضيءُ ظُلُماتِ الأعْماق
لكنّ الأصْداءَ تَدُقُّ صَدْرَ اللّيْلِ فأنامُ في صَدري

وكذلك قولُها:

الوحْشُ في الرّوحِ
لمْ يكُنْ هناكَ منْ شُهود
كلّها في المُخَيّلة
وحْشٌ مُتفوّقٌ
ظَهَرَ فَجْأةً في أحْراشِ الرّوح
في أوطانِ الغانيةِ وتَحْتَ مصابيحِها السّاهِرَةِ
قذفَ القَصائدَ في الرّيح
وجَلَدَ الأطفالَ على العَتَباتِ
ثمَّ اعتَلَى منَصّات الوطن
وأخذَ يغنّي كالأبرياءِ
وطني يُعوزهُ الماءُ والجنونُ
تُعوزه الضغينةُ
كيْ يصيرَ ذئباً ضارياً على الانْكسارات.

ينابيعُ اللُّغَةِ

النَّضْرُ بنُ شُمَيْل

أبو الحسن النَّضْرُ بنُ شُمَيْلِ بنِ خَرْشَةَ، التميميُّ المازنيُّ النحْويُّ البَصْريُّ؛ كان عالماً بفنونٍ منَ العِلْم، صَدوقاً ثِقةً، صاحبَ غريبٍ وفقهٍ وشِعْرٍ ومَعْرِفَةٍ بأيام العَربِ وروايةِ الحَديث. وهو من أصحابِ الخليل بنِ أحمدَ؛ ذكرهُ أبو عبيدةَ في كتاب (مثالبِ أهْلِ البَصْرةِ) فقال: ضاقتِ المَعيشةُ على النَّضْر بنِ شُمَيْل في البَصْرة، فخرجَ يريدُ خُراسانَ، فَشَيّعهُ مِنْ أهلِ البَصْرةِ نحوٌ منْ ثلاثةِ آلافِ رجل، ما فيهمْ إلّا مُحَدّثٌ أو نَحْويٌّ أو لُغويٌّ أو عَروضيٌّ أو أخْباريٌّ. فلما صارَ في المربدِ جلسَ فقال: يا أهلَ البَصْرة، يَعِزُّ عليَّ فِراقُكم، وواللهِ لو وجدتُ كلَّ يوم كليجة* باقلّى** ما فارقتكم. قال: فلمْ يكنْ فيهم يتكلّفُ له ذلكَ. فسارَ حتى وصل إلى خُراسانَ، فأفادَ بها مالاً عظيماً، وكانتْ إقامتُهُ في مَرْوَ.

وسمعَ ابنَ هشامِ بنِ عُروةَ، وإسماعيلَ بنَ أبي خالدٍ، وغيرهُما منَ التابعينَ. وروى عنْهُ يَحْيى بنُ مُعينٍ وعليُّ بنُ المَديني وكلُّ مَنْ أدركَهُ مِنْ أئمّةِ عَصْره، ودخلَ نَيْسابورَ، وأقامَ فيها زماناً وسَمِعَ منهُ أهلُها.

وله مع المأمون، لمّا كانَ مُقيماً في مَرْوَ حكاياتٌ ونوادرُ، لأنّه كانَ يُجالِسُهُ.

وله تصانيفُ كثيرةٌ، منها: كتاب في الأجناس على مثال (الغريب) وسمّاه: (كتاب الصفات)، من خمسة أجزاء. و(السّلاح)، و(خُلقُ الفرس)، و(الأنواءُ)، و(المَعاني)، و(غريبُ الحديث)، و(المَصادر)، و(المدخل إلى كتاب العين للخليل بن أحمد)، وغيرها.

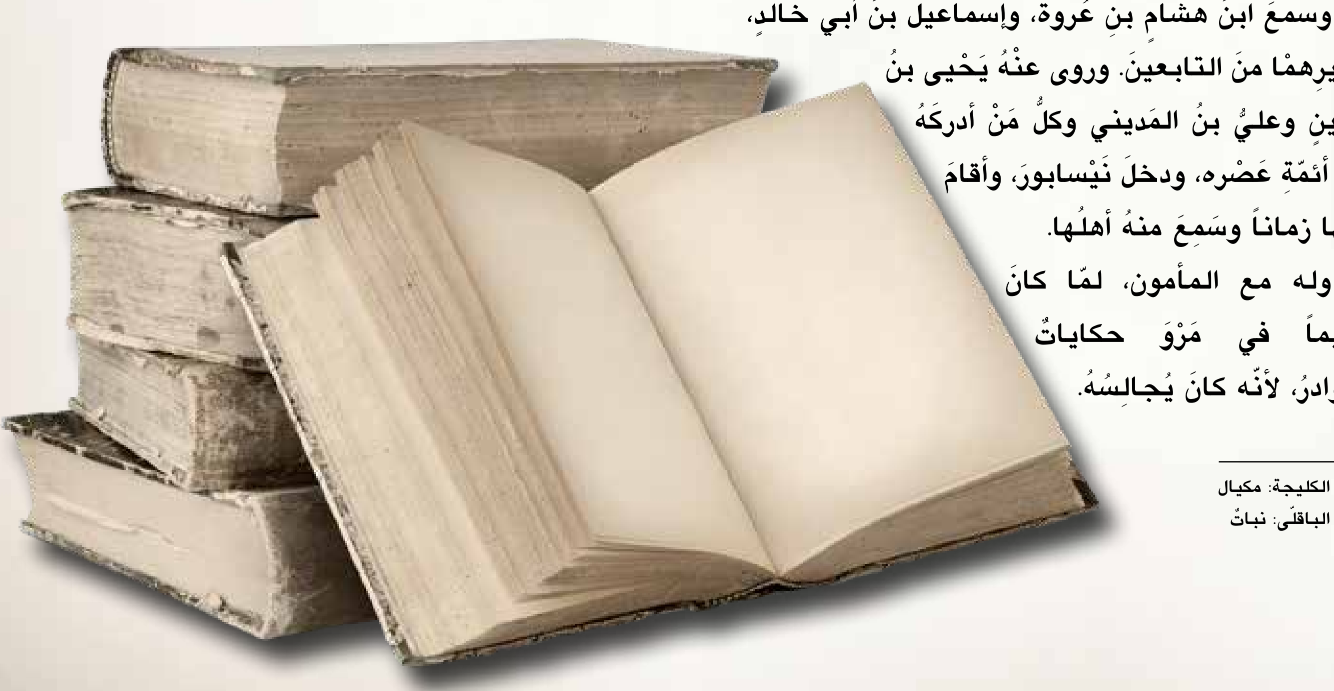
توفي سنة (٢٠٤) للهجرة. في مدينة مَرْو.

* الكليجة: مكيال

** الباقلّى: نباتٌ

من الطرائف الأدبية

دخل أبو عَلْقَمةَ النَّحْويُّ على أَعْيَنَ، الطّبيبِ فقالَ لهُ: أمْتَعَ اللهَ بكَ، إنّي أكَلْتُ مِنْ لُحومِ هذه الجَوازل، فَطَسَأْتُ طَسْأَةً، فأصابَني وَجَعٌ بَيْنَ الوابلةِ إلى دأيَةِ العُنُق، فلمْ يزلْ يَنمي حتّى خالطَ الخَلْبَ، وألِمتْ له الشراسيفُ؛ فهلْ عندكَ دواءٌ؟ فقال أعْينُ: خُذْ حُرْقُفاً وسُلْقُفاً وشُرْقُفاً، فَزَهْزِقْهُ وزَقْزِقْهُ، واغْسِلْهُ بماءِ رَوثٍ، واشْرَبْهُ. فقال أبو علقمة: لم أفهم عنك هذا، فقال: أفهمتك كما أفهمتني!



تأليف



محمد رفاعي

غجر

هامسني جدي، أحسست بأنني رجل كبير، أستوعب وأعي، قال: البيت الجديد سيكون نواة لنجع أو بلدة صغيرة، نعمر به هذا الخراب. هكذا، ساعة العصاري الأخيرة من اليوم الآخذ في الانطفاء، كنت أركب خلف جدي مطيته العالية المسرجة ذات اللجام الصارم، ربط مخلاته المضفرة من غزل صوف خشن في السرج، نسير على جسر الترعة على مقربة من مدخل البلدة البحري، نرمي السلام على الجالسين أمام دورهم، برزت أمامي من وسط سيقان النخيل واجهة قمين (الطوب) كان بقايا بيت صغير متهدم مبني بطوب لبن، له بوابة وسقف وشبابيك مضفرة على شكل قبو من الطوب الأحمر، أعطى للجزء المتبقي منظراً رائعاً.

قال: هذا بيت جدنا الكبير (محمدين) هجر نساءه الأربع وجواريه، عاش هنا وحيداً يتعبد ويستقبل مريديه، كانت له مجمرة في هذا الركن أمام البيت لا تنطفئ نارها أبداً، بها قدور أكل وأباريق شاي وقهوة. كان الرجل (زين) له طلعة ومهابة. لم أشاهده سوى مرات قليلة، جلست بجواره مرة يتيمة على حصيرة.

على شاطئ الترعة، أحضرني له أبي بعد معاناة مع مرض طويل، انهمك في ترتيل القرآن، عصب رأسي بمنديل أبيض، كانت الترعة هذه محفورة حديثاً، ماؤها نقي، سريع السير، نستخدم (السنابك) لعبورها.

كنت أركب خلف جدي (الجمل) نعبر النهر ونجتاز الفيافي، نبحث عن الصخور في أعالي الجبال، تُهنا ذات يوم، وبقينا نبحث عن أي مسلك، وفقدنا أي أمل في النجاة، في ليل أسود طويل سمعنا صوت المؤذن يكبر للفجر، إذ بأنوار متلألئة تنهمر، وإذ بنا على شاطئ البحر الأحمر عند مقام سيدي (الشاذلي).

تنهد جدي تنهيدة طويلة وزفر، فبانت عظام بارزة على جلد أسمر مترهل، حرك فكيه داخل فمه المطبق، كأنه يلوك شيئاً جّز على أسنانه، دهشت للوجه النحاسي المحروق والعروق الخضراء النافرة تحت جلد العنق.

كان على يميننا ثمة أشجار نخيل وقمائن الطوب الأحمر، وأساس البيت الجديد مرتفع يضاهي قامة رجل، هناك أيضاً رأيت عدداً من الأشخاص، امرأة ضامرة، شاحبة الوجه، تعبث بأشيائها الصغيرة تحت الحائط، بينما قبع رجل يشد في دخان جوزته لم أتبين هل كان يحتسي الشاي؟، هل كان يلوك شيئاً ما في فمه؟ عندما رأيت وجه جدي، ربما لأول مرة يزداد قتامة، ينضح بالقسوة، يهلل بالعنف، وجهاً نحاسياً قاتماً، تجانست فيه كل دلالات الغضب، قال: (أنجاس) وقفز من على ركوبته، نزل إلى الجسر، تخطى الأرض المبتلة المليئة بالشوك والعاقول، لملمت المرأة غزلها، خرجت أخرى شابة ذات وجه آسر وعيون واسعة مُكحّلة، وضعت يدها على صدرها لتخفي المفرق، وانهمكت مع العجوز في فك عقال الحمار والمعزة المسلولة، نبح الكلب الذي معهما، ثم لاذ بالصمت لاصقاً جسمه في أقدام صاحبه، الذي ركن كتفه إلى الحائط، ثم قام من يهدئ من روع جدي ويستعطفه.

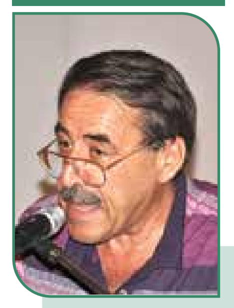
كانت ثمة أصوات مكتومة تشبه الهمهمات تأتي من داخل الخيمة، الرجل بدا صامتاً وحزيناً وقلقاً، ارتجفت أطرافه وزاد ارتعاش شفته السفلى، كان كلبهم يهز ذيله في انكسار، وصاحبه ذو الشارب الكثيف الطويل والأنف الحاد المنحدر نحو الفم، كان جلبابه الأزرق متهلهل الحواف مرتديه على اللحم، شعر صدره بان كثيفاً، وجسمه بلون الأرض.

كانوا قد جمعوا أشياءهم القليلة على عجل، كأنهم على موعد دائم مع الرحيل، بدوا لي على جانب الطريق مولين النجع خلفهم، معزتهم الجرباء وكلبهم الهزيل، وحمارتهم الطاعنة في السن والمرض.

شاهدت (هندا) التي شاركتنا اللعب والرقص والبكاء ورواية الحكايات. شعرها المنساب يغطي جانب وجهها النابض بالحيوية، كان شاحباً الآن، لم أستطع أن ألق عليها نظرة وداع بخجل متأسفاً لها عما يحدث، لكنهم على ما يبدو، قد استأنسوا بالليل والظلمة والعراء وصوت الريح.



نقد



عدنان كزارة

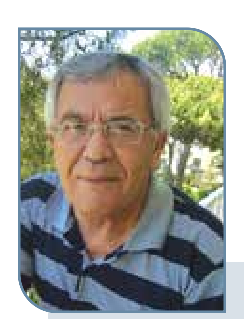
محمد رفاعي وأغنية الرحيل في قصة (غجر)

تنهض القصة على وصف استثنائي متألق يحيل العوالم الشاهقة الحضور في القرية المصرية (النجع) إلى مشهد اجتماعي قاتم يلقي الضوء على حياة شريحة من الناس قامت حياتهم على الترحال، وشكلوا لدى جميع من حلوا بأرضهم مصدر ريبة وحذر، كأنهم شعب يطارده المجهول أينما يحط رحاله وأينما تقذف به الرياح. إنهم الغجر؛ أبناء التشرد والرحيل الدائم، لا يحملون معهم غير الخيام والرياح وحيواناتهم. أطلقوا على أنفسهم ألقاباً مختلفة، مثل: (شهود الزمان) و(أبناء الرياح)، وأطلق عليهم هوميروس لقب (شعب النجمة) كأنه يشير إلى ترحالهم الدائم مهتدين بالنجوم.

في قصة (غجر) لمحمد رفاعي، نشهد صورة أخرى من صور الرحيل القسري الذي أصبح قدراً لازباً ارتبط بحياة هذا الشعب، لكن القصة لم تقل لنا شيئاً عنهم وهي تروي حكاية جماعة منهم، واكتفت في مقطعيها الأخيرين بتقديم مشهد الرحيل الذي يترك أثره المرير في نفس الطفل راوي الحكاية، كما يترك في نفوسنا انطباعاً مؤلماً عن عنجهية لا تقيم اعتباراً لأي مشاعر إنسانية أو عواطف بريئة سكنت قلب طفلين تشاركا في (اللعب والرقص والبكاء ورواية الحكايات). اعتمد سرد القصة على ضمير المتكلم بطريقة الراوي المشارك، وامتد السرد على أربع وقفات مراعاة للتطور الدرامي الذي بدأ هادئاً يقص فيه الراوي حكايته مع جده وهو يجول به على ظهر مطيته يريه بقايا بيت جده الأكبر الذي هجر نساءه الأربع وجواريه، وعاش وحيداً مع مجمرة لا ينطفئ نارها أبداً، وقدور للطعام وأباريق شاي، يتعبد ويستقبل مريديه. كما يريه البيت الجديد لأسرته العريقة، هامساً له بأنه سيكون نواة لنجع يعمر به الخراب. ويظل مسار القصة هادئاً حتى الوقفة الثالثة التي تتوضح فيها الحقيقة القاسية المتجلية بالترحيل القسري لجماعة الغجر على يد جد الراوي الذي لم يقم اعتباراً لتوسلاتهم ولا للبؤس البادي للعيان في ثيابهم الرثة والهزال المضني لمِعزتهم الجرباء وحمارتهم الطاعنة في السن والمرض، وكلبهم الذليل الذي يهز ذيله بانكسار. وتنخفض حدة التوتر الدرامي في الوقفة الأخيرة مع نظرة الأسى في عين الطفل الراوي الذي لم يستطع حتى أن يلقي نظرة وداع على رفيقته (هند) الغجرية، متأسفاً على ما حصل لأهلها، معزياً نفسه بهذه النجوى التي تركزت فيها لحظة التنوير المكثفة للرؤيا في القصة: (لكنهم على ما يبدو قد استأنسوا بالليل والظلمة والعراء وصوت الريح). يقوم بناء القصة على المفارقة وتتجلى بهذا التضاد بين البناء والهدم، بناء النجع انطلاقا من البيت الجديد كما خطط الجد، وهدم خيمة الغجر البؤساء على يد الجد نفسه. وقد مهد الراوي لهذا التضاد بإشارات تكشف شخصية جده المتناقضة، فهو صوفي أباً عن جد، وعندما تاه يوماً مع حفيده الراوي في أعالي الجبال وفقد الأمل بالنجاة، لم تهده سوى الأنوار المتلألئة تنهمر على شاطئ البحر عند مقام سيده الشاذلي.

ولكن حين رأى خيمة الغجر المنصوبة قرب أساس البيت الجديد، ضاقت عليه الأرض بما رحبت، فأجبرهم على الرحيل مصمّاً أذنيه عن توسلاتهم. ولندع الراوي يصور الموقف: (رأيت وجه جدي ربما لأول مرة يزداد قتامة، ينضح بالقسوة، يهلل بالعنف، وجه نحاسي قاتم تجانست فيه كل دلالات الغضب، قال: أنجاس). لقد كان الوصف موظفاً بدقة في خدمة المفارقة التي بنيت عليها القصة، وهي مفارقة في بناء الموقف كما هي مفارقة في بناء الشخصية. وإذا كان الوصف قد استأثر بمجمل السرد، فإنه كان بنائياً لا تزيينياً، وإن فاض أحياناً قليلة على جسد القصة. لقد كان يستدرجنا بحسيّته للدخول إلى أعماق الشخصيات. انظر كيف وصف وجه الجد: (دهشت للّون النحاسي المحروق والعروق الخضراء النافرة تحت العنق)، وانظر كيف صور الرجل الغجري في مواجهة غضب الجد: (ارتجفت أطرافه وزاد ارتعاش شفته السفلى)، وكيف تغلغل إلى أعماق هند وهي تغادر كسيرة ذليلة مع أهلها: (شعرها المنساب يغطي وجهها النابض بالحيوية، كان شاحبا الآن). وربما كان لعنوان القصة (غجر) دور في تظهير صورة المفارقة؛ إذ جاء بالتنكير دلالة على النظرة الاجتماعية المزدرية لهذه الجماعة البشرية، وتعزيزاً للرؤيا التي بثتها القصة بصوت خافت، في انحيازها لقضيتهم كأناس نكرات غير معترف بهم. ويمكن القول أخيراً: إن القصة تنتمي إلى الفن الذي لا يعرف الضوضاء على حد تعبير رولان بارت.

فتاة الكاميرا



ترجمة : رفعت عطفة
قصة : فرناندو خوسيه

حين عدتُ من العمل وجدتُ رسالةً في صندوق البريد.. سُررتُ إذ عَرَفْتُ الخطَّ، كنتُ أعرف أنّها لن تحمل عنوانَ المرسِل، كيلا أستطيع أن أجيب عنها.

جلستُ في السرير، تاركةً المغلّفَ إلى جانبي. دائماً كنتُ أتوقُ لتَسلّم رسائله. كان مؤثّراً مشهدُ الأوراق مطوية ومغطاة بأحرف تعني لي شيئاً. كنتُ كمن يمشي على شاطئ البحر ويعثر على زجاجة في داخلها رسالة.

كان خطّه قاسياً وعصيّاً على التصحيح، ينقل فوضى عاطفية، هائلة، لا يحترم الهوامش، وهناك فقرات يخترق فيها رأسُ القلم الورقة.

ومع ذلك كان مضمون رسائله مختلفاً تماماً، كان كما لو أنّه قادر على أن يعكس روحَه ذاتها في مرآة، مثل تلك البحيرات التي تدعو النظرَ لأن يسير على سطحها، الذي هو جزء آخر من السماء.

(منذ سنوات وأنا أكتبُ كتاباً، لا أدري حتى الآن متى سأنجزه، ولا حتى ما إذا كانت له نهاية! إنّه شيء غريب جدّاً. يفكّر الناسُ عادةً بأنّ موضوعَ الكتابة تُحيطُ به هالةٌ من السحر أو اللغز. ليس هكذا أبداً. ليس في العثور على لحظةِ عزلة، في تحضير فنجان قهوة، في الجلوس في صمتٍ مهجور أيّ شيء سحريّ. أضع موسيقا لمهلر، دائماً (أداجيو دو) المنخفضة من السيمفونية الخامسة، كي أعرف من أين أبدأ، وأخلع ساعتي وأتركها بجانب الحاسوب.

والدوار، الذي يُحاصرني ويصمّني في كلّ مرّة أكثر، الدوارُ من فتح الوورد وجهلي بما سأجده مني هناك في داخله. والمساء خلف النافذة والليل يُخرّب الزرقةَ ويُخرّبُ في مرّاتٍ كثيرةٍ الفجْر، السيارات التي تمضي نازلة الشارع، الأحاديث في الشارع، صوت عجلات الحقيبة على الرصيف، صخب بعض الأطفال في طريق المدرسة.

كتبتُ في بيوتٍ كثيرة، مدنٍ كثيرة، بلدانٍ كثيرة، وفي مختلفِ الأعمار. ودخلَ غرفتي ناسٌ كثيرون بينما أنا أكتب؛ أمّي، أخي، صديق لي، مكالمة هاتفية، رنة جرس على البواب الآلي، امرأة. أُصاب بالإحباط حين أُفكّر أنّني لن أنهي أبداً القصّة، وأنّني عدت لأمحو كومة من الأوراق التي لم تعد تعني لي شيئاً. ربّما لأنَّ الشخص الذي كتبها ما عاد موجوداً، لأنني تغيّرتُ، لأنّه بين صفحة وأخرى حدثت أشياءُ أكثر من اللازم.

أحزن حين يكون عليّ أن أترك شخصية تموت، بحادثٍ أو في غرفة موحشة في مشفى، والموت هو في الجوهر نفسه، أو أن يدومَ الحبّ دائماً وقتاً قصيراً جدّاً. أحياناً، حين أشعر أنّني مذنب، أُنقذ بعضَ الشخصيات، أمنحها حياةً قصيرة في قصة أخرى، أكتب لها قصيدةً دون أن يعرفَ أحدٌ ذلك. أظنّ أنّ الله عمل معي شيئاً مشابهاً.

أتساءل لماذا كل هذا الزمن من العزلة، لماذا الحاجة لكلّ هذا الغياب. حين أفكّر ببقية أشخاص العالم، وحياتهم، رواحِهم وغدوّهم من هناك إلى هنا، وخطط مستقبلهم، بأثاثِهم وبيوتهم المشتراة بالتقسيط، وهم يتكلمون عن العمل، عن السياسة أو عن كرة القدم، لا أفهم كيف يمكن أن يعيشوا من دون الكتابة، أو على الأقلّ من دون القراءة.. أو ربّما أنّني في أعماقي لا أفهم نفسي وأجادلهم كي أدافع عن نفسي. لا هَمَّ، فأنا أنتهي بالعودة إلى هنا. لكنّهم حين سيعلمون بعودتي سيطرحون عليّ أسئلة: كم نسخة بعتَ منه؟ في أيّ دار نشر نشرته؟ كم من المال كسبت؟ عادة ما أبتسم متأسّفاً، أُقَدّم لهم ثلاثة أو أربعة توضيحات، أُغَيّر الموضوع، بينما أنا أتوق إلى العودة إلى (الأداجيو) أو إلى (فرسان في العاصفة).

في الحقيقة، أنا أكتبُ إليكِ لأنّني رأيتُ اليوم فتاة تلتقطُ صوراً للمدينة ومكثتُ أنظر إليها. رفعت هي الكاميرا إلى صدرها حين تلاقت نظراتنا. أعتقد أنّ الأرقَ البادي على وجهي أرعبَها، وفكّرتْ بأنّني قادم لأسرقها منها. أنا كنتُ قادماً من التسوّق والبرد يدفعني لأنّ أمشي بسرعة. هي لم تكن تعرف أنّها تُذكّرني بامرأة أخرى. هي لم تكن تعرف أنّها ستُشكل جزءاً من هذه الرسالة، ربّما التقطت لي صورة من خلفٍ أو ربّما توقّفت عن التصوير برهة.

ألا يبدو لكِ هذا غير معقول؟ كانت درجةُ الحرارة أربعاً تحت الصفر وهي هناك تُحاولُ أن تلتقطَ لحظةً؛ تكتبَ بالنور، تُحاول أن تُنزّل النظرةَ المطلّة على جسرٍ في إطار. هل تظنّين أنّها تستحقّ أن تكون شخصيّةً في كتاب؟ أو تستحقّ حياة صغيرة؟ كيف سأسميها؟ أو من الأفضل أن أتركها هكذا، فتاة الكاميرا.



• Fernando José Palacios León
كاتب إسباني وناقد أدبي ومترجم من الألمانية إلى الإسبانية والعكس. من مواليد مدريد (١٩٨٤)، مدرس اللغة الإسبانية في جامعة بامبيرغ، ألمانيا. من أعماله رواية (نجمة والنسيان ٢٠٠٩) حصل في أيار (٢٠١٤) على الجائزة الوطنية لمدينة سرقسطة للقصة القصيرة عن (ساعة أقل) كما حصل في العام ذاته على جائزة جامعة راتيسيون للقصة القصيرة، والتي تُمنح للمهاجرين الإسبان الجدد، وذلك عن نصوص خائن.

كأس الجدة

رابعة الختام

برغم أننا نملك مطابخ واسعة ومناضد كبيرة لدى أمهاتنا، فإن طعام الإفطار مع جدتي له مذاق خاص، دائماً ما نجري إليها صباحاً تحتضننا بعينيها وقلبها، تعرف جدتي كم هو لذيذ هذا الطعام الذي تعده لنا، لا يشبه طعام الأمهات، دائماً هو أذكى وأطيب، نلتف حولها لتناول الجبن الطري وفطائر معجونة بالسمن واللبن، رائحة الشمر تجذبنا، والحقيقة أنها معجونة بالحب.

وبعد الإفطار لا تكتمل المتعة بدون كوب الشاي باللبن الساخن المحلى بمكعبات السكر، دونما وعي تمتد أيادينا في تسابق نحو المكعبات المكومة في سكرية جدتي الفخارية، يحلو مذاقها.

رائحة تحميص السمسم بالكمون والكزبرة تنادينا كما تنادي حبات الغلال الجرذان، دقة السمسم لها ذكريات لا تشبه غيرها، وجدتي لا تبخل علينا بشيء.

برغم هذا، كنا نعتقد أن الجدة رغم عطائها تخفي عنا شيئاً ما، في جعبة الجدة لغز يحير طفولتنا، يهمس في أذننا بأن هناك سراً غامضاً، يبدو أن إبليس لم يتخصص بالوسوسة للكبار فقط وإنما خص الصغار بنصيبهم، لكنه أكثر مكراً معهم، هذا الذي أوكلوا إليه أمر غواية الأطفال أكثر شقاوة عن أبيه، هو يملك كل صفات كبيرهم الذي علمهم الوسوسة ويزيد عليها.

تحت الفوطة البيضاء متآكلة النسيج، يسكن صحن من الصاج الأبيض المنقوش برسومات الورود وبعض الطيور البديعة، ماذا يحتوي هذا الصحن، لا بد أن به طعاماً أفضل مما تقدمه لنا الجدة.

قال عمر: هذا الصحن ممتلئ بأطيب أنواع الفواكه، لا بد أن به تفاحاً أحمر ومانجو لا يشبه هذا البرتقال الذي نأكله، ليتني أكتشف ما به.

وحين أكل الفضول رأس سماح صاحت ربما هي بطة محمرة تخفيها عنا لتستمتع وحدها بالإجهاز عليها، وقد تكون إوزة سابحة في فضاء من الأرز والبصل المتبل، أو زوجين من الحمام المحشو بالفريك الغارق في السمن الفلاحي.

لا، لا، هي حلوى الملبن المحشو بعين الجمل والمكسرات التي لا نعرفها في غير شهر رمضان، هي تناسب ما تبقى من أسنان الجدة، وربما كنافة بالكريما.

راحت جدتنا ناحية المطبخ، قد تكون ذهبت لجلب بعض الفاكهة الطازجة لنا، لا بد من كشف سر الصحن المغطى، جالت أبصارنا بالمكان لنطمئن إلى أن لا أحد يرانا، في شغف غير مسؤول امتدت أيادينا نحو المجهول، ببطئ الخائف، تعلو صدورنا وتهبط في إيقاع متوتر لضربات قلب مرتجف، وسرعة اللص الهاوي في أولى تجاربه نزعنا الغطاء، يا للعجب.

كان بالصحن جبن قريش بزيت الزيتون المر وبعض البقدونس المفروم، حتى قطع الطماطم المزينة لأطباق الجبن القريش، التي تشفع لدى معدتنا لنرضى بالجبن لم تكن موجودة، تذوقناه على عجل، لم نستسغ مذاق طعام الجدة، ربما هو لا يناسبنا لكنه حتماً يناسب الجدة، وحدها تستطيع تحمل تلك المرارة، حتى الكأس كان بها زنجبيلاً وليموناً حامضاً بدون تحلية، حرم داء السكري اللعين جدتي من مذاق الحلوى، كان الطعام في مرارة الصبار والشراب لاذعاً، لكنه الشغف الكفيف بما لا نملك ولا يمكننا الوصول إليه.

ضحكت جدتي من محاولاتنا معرفة ما في الطبق، كادت تغض الطرف وتمثل أنها لم تر شيئاً، لكن إصرارنا استفز حنانها فأشفقت علينا.

بأعلى صوتها نادت علينا جميعاً: تعالوا يا ولاد، اسألوني وأنا أجيبكم لكن لا تفتحوا ما لا يعينكم، أخبروني ما الذي شد انتباهكم في صحني المغلق وكأسي الزجاجية، تبرع عمر بالكلام: يا جدتي يبدو لنا صحنك الصاج الملون المزركش أفضل من صحوننا، وكأسك المذهبة لا تشبه ما نتناول فيه مشروباتنا، دائماً آنيتك أجمل من أوانينا، فلماذا هي كذلك؟

جالت جدتنا ببصرها بين الجميع قبل أن تتحدث، ربما كانت تطمئن لانتباهنا، حملقت في أعيننا جميعاً.

بحسم قالت: أختار الصحن المزركش والكأس المذهبة لأريح قلبي، أبعث لروحي بطبطبة حانية، أعتقد بأن زركشة الإناء تغني عن مرارة ما يحتويه، وكأن الكؤوس تنبئ عن محتواها فأقنع نفسي بشرب الكأس راضية لعل مذاقها يتحسن، الشكل الخارجي الذي أتدثر به يا أبنائي يصدر للعالم من حولي صورة مزخرفة تحمي مرارة طعامي وحلقي من نظراتهم المتلصصة.

ليست كل الأبواب المغلقة موصدة على أحبابها، ربما كانت تخفي عذابات ساكنيها.



قصتان قصيرتان

من التراث الإنجليزي القديم

سوسن محمد كامل

نصيحة

كان هناك ولد عصبي، وكان يفقد صوابه بشكل مستمر، فأراد والده أن يلقنه درساً في التحكم بأعصابه، فأحضر له كيساً مملوءاً بالمسامير وقال له:

يا بني؛ أريدك أن تدق مسماراً في سياج حديقتنا الخشبي، كلما شعرت بالغضب وفقدت أعصابك..

وبدأ الولد بتنفيذ نصيحة والده.. فدق في اليوم الأول ٣٧ مسماراً، كان دق المسمار في السياج صعباً، فبدأ يحاول كبح غضبه، وبعد مرور أيام بدأ يدق مسامير أقل.

وفي أسابيع تمكن من ضبط نفسه، وتوقف عن الغضب وعن دق المسامير، ثم أخبر والده بإنجازه ففرح الأب بهذا التغير، وقال له: الآن يا بني عليك أن تقلع مسماراً في كل يوم يمر ولم تغضب فيه.

بدأ الولد من جديد بخلع المسامير في كل يوم لا يغضب فيه، حتى انتهى من خلع كل المسامير التي دقها في السياج.

فذهب إلى والده وأخبره بإنجازه مرة أخرى، فأخذه والده إلى السياج وقال له:

يا بني، أحسنت صنعاً، ولكن انظر الآن إلى تلك الثقوب في السياج، هذا السياج لن يعود كما كان أبداً، وأضاف:

عندما تتلفظ بكلمات في حالة الغضب، فإنها تترك في نفوس الآخرين آثاراً مثل هذه الثقوب.

الندم

بينما كان الأب يقوم بتنظيف سيارته الجديدة، وإذ بابنه الصغير ذي الأربعة أعوام يمسك حجراً ويخدش به جانب السيارة.

عندما رآه الأب غضب كثيراً وأمسك بيد ابنه وضربه عليها عدة مرات حتى نزف الدم منها، ومن دون أن يشعر بأنه كان يحمل مفكاً يستخدمه عادة السباكون في فك وربط المواسير.

أخذ الأب ابنه إلى المستشفى لمعالجة جروح يده، كان الابن يسأل أباه وعيناه تفيضان بالدمع:

متى سوف تشفى أصابعي يا أبي؟!

كان الأب في غاية الألم والحزن عندما سمع سؤال ابنه. شعر بالندم يعتصر قلبه ثم عاد إلى سيارته غاضباً وبدأ يركلها عدة مرات، ثم جلس على الأرض.. نظر إلى الخدوش التي أحدثها ابنه على جانب السيارة، فوجده قد كتب هذه العبارة:

(أنا أحبك يا أبي)





جانب من الطبيعة في مدينة حماة

أدب وأدباء

- أمين الريحاني.. الأديب النهضوي
- حاجة الرواية العربية إلى الحكاية..
- قراءة نازك الملائكة لشعر بدر شاكر السياب
- رواية (١٩٨٤) والمتغيرات التي يعيشها العالم الآن
- حافظ إبراهيم شاعر النيل
- كريم العراقي: هويتي العراق ومواساتي شعري
- محمد الشهاوي.. الشاعر المسافر في الطوفان

زاوج بين روحي الشرق والغرب

أمين الريحاني.. الأديب النهضوي

كان من المقرر أن يحتفل لبنان ومتحف الكاتب الكبير أمين الريحاني، بالذكرى الثمانين لرحيله (١٨٧٦- ١٩٤٠م) وإقامة سلسلة من المحاضرات واللقاءات حول مسيرته وأدبه وفكره، لكن وباء (كورونا) وما تلاه من مشكلات في لبنان، حال دون إقامة الاحتفال الذي كان ليمتد طوال أسابيع. هنا قراءة في ظاهرة أمين الريحاني..


عبده وازن



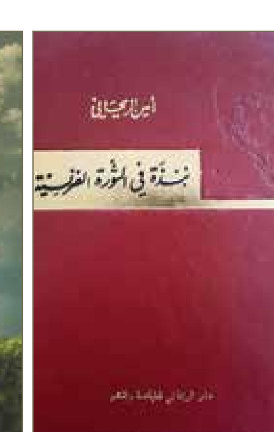
لعل الصفة الوحيدة التي تختصر شخصية الأديب النهضوي أمين الريحاني، هي (الكاتب الذي قال كلمته ومشى) كما يعبر في إحدى شذراته. لكنه لم (يمشِ) إلا بعدما ترك وراءه نتاجاً أدبياً ضخماً، يصعب تصنيفه وحصره لكثرة تنوّعه وغناه؛ فالأمين خاض على غرار جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وبعض النهضويين، كل حقول الكتابة، واختبر شتى الأنواع الأدبية، لا بحثاً عن خصوصية ومميزات، بل تجديداً للأدب نفسه، الذي كان قد شهد حالاً من التبدد، لا سيما في القرن الثامن عشر. ولم يتوانَ الأمين، عن إعلان ثورته على الأدب ومضامينه الجاهزة وأساليبه التقليدية داعياً إلى التحديث والعصرنة.

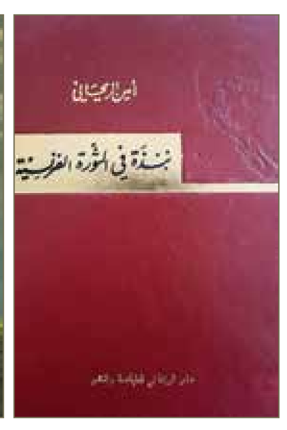
في نتاج (فيلسوف الفريكة) تظهر بوضوح بدايات الحداثة الفكرية والأدبية، وتظل لديه مجرد بدايات لأنواع واتجاهات، ما لبثت أن تطورت لاحقاً وتبلورت في مرحلتي الخمسينيات والستينيات، فهو من أوائل الذين كتبوا الرواية كنسق سردي وبنية متكاملة، لا سيما في (زنبقة الغور)، ومن أوائل الذين أرسوا الشعر المنثور، واعتمدوا جماليته المطلقة في ديوان (هتاف الأودية)، وهو كذلك من الذين أسسوا لفن المقالة القائمة على التنوع والتعدد، من حيث مضامين وأساليب خصوصاً في كتابه (الريحانيات) في جزءيه. وكتب الريحاني الحِكم والخواطر وامتهن الخطابة والمراسلة، ونجح في تطوير النقد الاجتماعي والثقافي والتاريخي. لكن الريحاني تميّز أكثر ما تميّز بما يسمى (أدب الرحلة)؛ إذ جعله ضرباً من ضروب الأدب الخالص الذي يحاول الإفادة من غالب الأنواع الأدبية والاتجاهات، ليتفرّد بأسلوبه المشرق وفصاحته وبيانه. فأدب الرحلة لم يعرف قبل الريحاني فرادته المماثلة وغناه ورحابته. وتكفي قراءة كتبه: (قلب لبنان)، (قلب العراق)، (نور الأندلس)، (المغرب الأقصى)، (ملوك العرب) حتى تتبدى التجربة الفريدة للريحاني في هذا الأدب،

راوياً وقاصاً ومؤرخاً ومحللاً ماهراً، وناثراً بديع النثر، متفنناً من دون تكلُّف، بسيطاً على متانة. ولم يهمل المضمون والعمق لمصلحة الشكل والأسلوب، بل كان صاحب رسالة هي رسالة الأديب عامة وداعية للإصلاح، ورافضاً للتحجّر والتخلُّف.

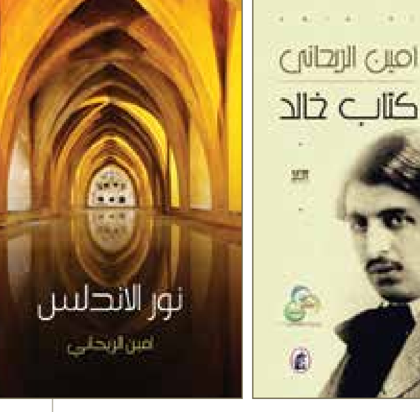
أدب الرحلة لدى الريحاني هو الأدب المنجز الذي استطاع الكاتب أن يبلوره ويسمه بآثاره الخاصة، وأن يرفعه إلى مصاف الكتابة الفنية القائمة على خلفية اجتماعية وسياسية وتاريخية. ويبدو الريحاني في أدب الرحلة، غيره في سائر الأنواع، فكهاً وساخراً سخريته المحببة، يتحاشى مزالق الوعظ والتوجيه، واصفاً ماهراً وسارداً على طريقة (الحكواتي) الذي يجيد سرد واختيار (النهفات) وطريقة القص. كان الريحاني سباقاً إلى تطوير أدب الرحلة كما عرف قديماً لدى العرب، أو لدى الرحالة والمستشرقين، وأسبغ عليه روحاً أدبية فريدة وطابعاً سوسيولوجياً وإنثروبولوجياً إن أمكن القول.

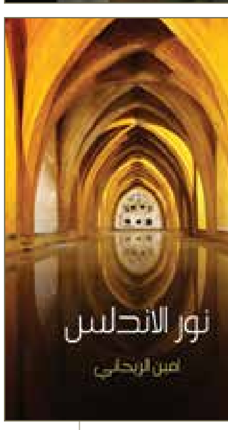
ولا ينفصل الأدب لدى الريحاني عن دوره الاجتماعي، فهو قادر على أن يكون أداةً للتغيير والإصلاح، ويجب على الأديب أن يكون في طليعة الرافضين والمجددين في مجتمع مغلق ومتحجر. فالأديب هو المثال الذي ينبغي أن يُحتذى به، وعليه أن ينظر إلى الحياة بعين الناقد وقلب الشاعر وروح (الصالح الأبرّ)، كما يقول. والشاعر الحقيقي في نظر الريحاني هو الذي يرى ما في الظل رؤيته ما في نور الشمس. وعلى الرغم من واقعيته والتزامه ووعيه التاريخي والاجتماعي، فهو لم يهمل الناحية الميتافيزيقية أبداً، بل كان يصر على (العالم غير المنظور) الذي يقابل (العالم المنظور)، مستوحياً التراث الروحي الشرقي والغربي، مترفّعاً عن المادة، وموغلاً في حالات الإشراق الروحاني، التي تبدّت خصوصاً في قصائده الإنجليزية في كتابيه (المر واللبان) و(أنشودة الصوفيين). غير أنه لم يستسلم كلياً للحالات الروحية ولم ينخطف انخطاف الصوفيين، بل استطاع أن يوفّق بين انتماءيه اللذين يكمل أحدهما الآخر. ولم تطغ شخصية المصلح الاجتماعي على شخصية الشاعر والمتصوّف، والعكس أيضاً. وقد ظهرت هاتان الناحيتان المتقابلتان خير ما ظهرتا في شخصية (خالد)، ذلك (الكائن) الروائي والرمزي الذي ربما يختصر شخصية الريحاني نفسه ورؤيته ومعاناته وتجربته الواقعية والروحية.

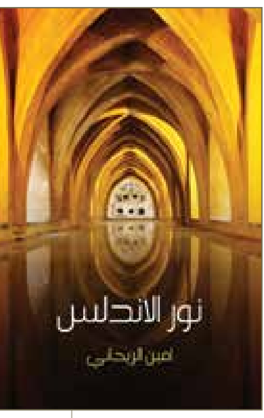


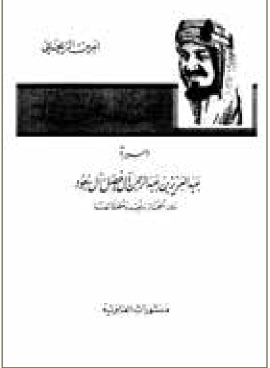










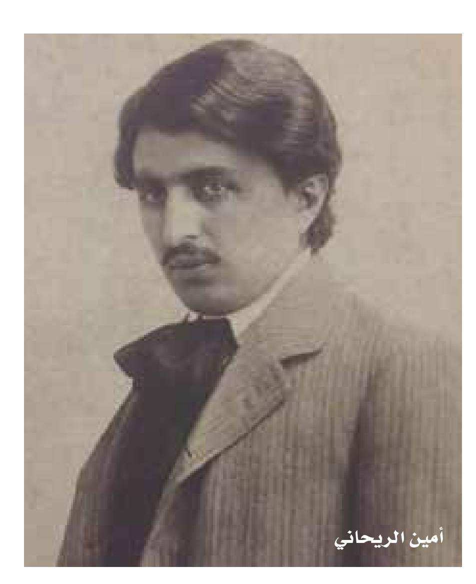


من مؤلفاته

أما كتابه (كتاب خالد) الذي يصعب تصنيفه داخل حدود معينة أو نوع أدبي، فهو يجسد صورة واضحة للكتابة المطلقة، التي لا تأبه كثيراً للجزئيات والتفاصيل؛ تفيد من الشعر كموقف مقدار ما تفيد من السرد كطريقة، ومن التداعي الوجداني والتأمل الفلسفي والصوفي. ومعروف أن (كتاب خالد) كرس الريحاني كمؤسس لما يُسمى الأدب العربي- الأمريكي، فهو أول من كتب بالإنجليزية بين أدباء المهجر، وهو أول كاتب عربي يكتب رواية بالإنجليزية حول تجربته الاغترابية، أو وفق ما يسميه المؤلف نفسه قصة (هجرة العقل) بعد هجرة الجسد. وقد وضع جبران سبعة رسوم لهذا الكتاب نشرت معه في كل طبعاته وترجماته القديمة والحديثة.

غير أن نتاج الريحاني الشعري والقصصي والروائي هو نتاج البدايات بامتياز؛ فهو يحمل الملامح الأولى للحداثة الأدبية التي ترسّخت فيما بعد، وهو بالتالي لا يقرأ إلا ضمن حدود عصر النهضة، خصوصاً أن الريحاني خاض حقولاً لم تكن معروفة من قبل. وقد كان روائياً حقاً وكاتباً يهجس بالمستقبل بقدر ما يلمّ بالماضي والتراث. وإذا كان الأمين أول من

تفرد بما يسمى بأدب الرحلات إذ جعله ضرباً من ضروب الأدب القائم على خلفية اجتماعية سياسية تاريخية


أمين الريحاني

كتب (الشعر المنثور) (المختلف عن قصيدة النثر) متأثراً بالشاعر الأمريكي وولت ويتمان، كما يعترف، فهو لم يستطع أن يبلور هذا الاتجاه الجديد، فبدا كأنه يعتمد السجع حيناً (السجع المنتظم) والأوزان الخليلية حيناً آخر. وإذا استثنينا بعض القصائد المتحرّرة تماماً من السجع والوزن، لبدا كتاب (هتاف الأودية) كتاباً منظوماً سواء سجعاً أم وزناً، ولكن يجب ألا ننكر أن الريحاني هو أول من أدخل عبارة (الشعر المنثور) إلى العربية.

أما الريحاني الروائي؛ فلم يكن أكثر تجديداً منه كرائد للشعر المنثور، ورواياته تحمل بدورها الملامح الأولى للرواية العربية، التي لم تكن معهودة آنذاك. وقد تكون (زنبقة الغور) إحدى الروايات العربية الأولى الخارجة على الطابع التاريخي وعلى المقامات والقصص الشفوية وروايات التراث.

لقد حاول الريحاني أن يجد صورة كلية وشاملة للأديب، وأن يكون ذلك الأديب المثالي الذي لا يفوته نوع أو صنف أو معترك. وقد أطل بثقافته العميقة وأصالته على المشهد الأدبي الخاوي للقرن الثامن عشر، ووجد الظرف سانحاً لملء الفراغ واختبار الأنواع المختلفة للأدب، فكان شاعراً وناثراً وخطيباً وروائياً وقاصاً وحكيماً ومصلحاً اجتماعياً ومتصوّفاً ومؤرخاً وواقعياً ورمزياً، كتب بالإنجليزية والعربية، وثار ورفض، ولكن رفض من يقول نعم قبل أن يقول لا.

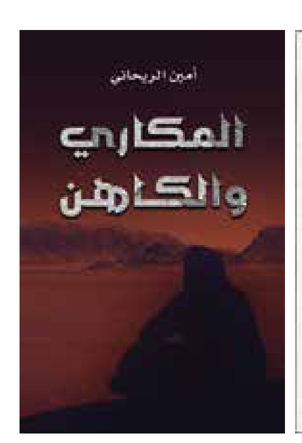
والآن؛ إذ نسترجع صورة الريحاني في الذكرى الثمانين لرحيله، تتراءى لنا شخصية (فيلسوف الفريكة) نضرة ومتألقة، ويبدو نتاجه نتاج مرحلة تأسيسية وأكثر، نتاج نهضة ذهبية تحمل كل الأسئلة المطروحة، وإن لم تجب عنها كافة، تاركة للتاريخ أن يجيب عما لم تجب عنه هي. سُئِل الريحاني يوماً: (لو لم تكن أمين الريحاني فمن تود أن تكون؟) فأجاب بمقالة نشرها في (الريحانيات) قائلاً: (إني أشعر، وأتيقن في بعض الأحايين، أن شخصيتي مركبة من شخصيات متعددة، متنافرة متآلفة. هي متنافرة في أشكالها متآلفة في جوهرها، وفي حلقاتِ سلسلتِها الكونية... هذه الشخصية هي أدبياً: شرقية غربية، شعرية فلسفية، علمية عملية. هو شغفي برجال الشعر والفلسفة من الشرق، وحُبي لرجال العِلْم والعمل من الغرب...).

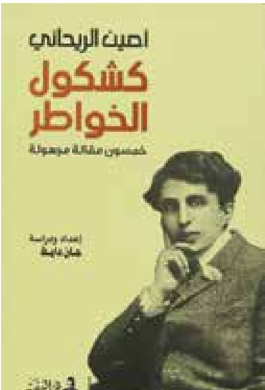
انتمى الريحاني، كما يؤكد، إلى مدارس وأنواع أدبية وفلسفية شتى، وبدا كأنه يسعى إلى تجريب هذه المدارس والأنواع باحثاً عن شخصيته وطامحاً إلى تأسيس مدرسته ذات الصفة الشمولية والتعددية. وجمع الريحاني خير من جمع بين النهضة والحداثة، ورث المقلب الأول من عصر النهضة، وشارك في ترسيخه وانفتح على العصر الحديث وكان سباقاً في شق سبله، فكرياً وفلسفياً وأدبياً ولغوياً وأسلوبياً.

ويقول المفكر المصري زكي نجيب محمود عن الريحاني: (كان أمين الريحاني للأمة العربية، ما كان طاغور لأبناء الهند، رسولاً بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والإنسان... وكان الريحاني للأمة العربية، ما كان إمرسون وثورو، للولايات المتحدة، مثالياً يرى الكون وحدة عضوية وحداً فاصلاً بين عهدين، عهد الفكر المنقول وعهد الفكر الأصيل..). أما المفكر اللبناني كمال يوسف الحاج فيقول: (الريحاني وحدة فكرية تشابكت أضلاعها، وتساوقت أطرافها، وتناسقت أبهاؤها. ثمة روابط في الرؤية الريحانية إلى الوجود.. الريحاني لم يكتب الأدب من أجل الأدب، ولا التاريخ من أجل التاريخ، وهكذا

ترك وراءه نتاجاً أدبياً وفكرياً يصعب تصنيفه وحصره لكثرة تنوعه وغناه

تظهر في كتاباته الحداثة الفكرية والأدبية على المضامين الجاهزة والأساليب التقليدية



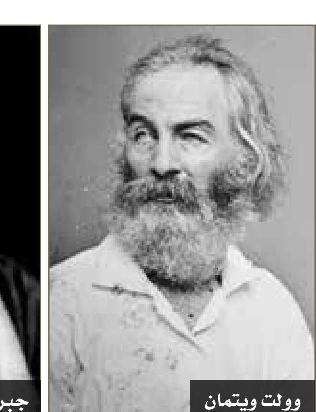


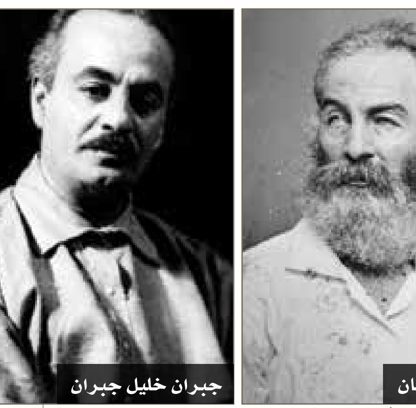
القصة، والنقد، والسياسة، والاجتماع؛ هي المعرفة الفلسفية. على هذا الأساس لا أقدر أن أفهم الأمين الأديب، والأمين المؤرخ، والأمين السياسي، والأمين الاجتماعي. لماذا كان الأمين كل تلك الشخصيات في آن، وبقوة عظيمة؟ الجواب: لأنه فيلسوف قبل كل شيء وفوق كل شيء).

تصدى أمين الريحاني كمترجم وكاتب باللغة الإنجليزية لمشروع ترجمة رباعيات أبي العلاء المعري إلى الإنجليزية شعراً. وفي عام (١٩٠٣م)، صدرت هذه الترجمة في الولايات المتحدة الأمريكية وعمدت الصحافة حينذاك إلى المقارنة بين ترجمة الريحاني لشعر المعري وترجمة المستشرق ريتشارد بيرتن لشعر عمر الخيام إلى الإنجليزية. وسعت هذه المقارنة إلى المطابقة بين لغة بيرتن ولغة الريحاني، وجاءت بمعظمها لمصلحة إنجليزية الريحاني التي (أثبتت قدرة على التعبير وقدرة على الإمساك بمنطق اللغة) كما كتبت الصحافة.

في العام (١٩٠٥م)، أصدر الريحاني مجموعته الشعرية الإنجليزية الأولى في عنوان (المر واللُبان)، فنشرت صحيفة النيويورك تايمز مقالاً تمتدح فيه شاعراً جديداً، وجاء في المقال: (لغة المقدمة في هذه المجموعة تثير الدهشة لطابعها الشرقي المميز). وكتب مايكل موناهان، صاحب مجلة (بابيروس) قائلاً: (شاعر الشمس، أمين الريحاني، أتانا بروح التزاوج المثير بين الشرق والغرب، وهو يقدم لنا «خالد» بروح جديدة خلاقة كنفس الربيع.. هذه الرواية تكتنز بفلسفتها المغلفة بتصوف مذهل وبسخرية مؤثرة، لم يسبق للغرب أن رأى نفسه في مرآة جلية لمثل هذا العقل البراق). وقال الشاعر الأمريكي إدوِن ماركهام: (الريحاني رجل المثال الفلسفي، يكتب بكل سهولة ورشاقة. وكتاب «خالد» يختبر الكثير من المذاهب الفكرية، شاقاً طريقه في خضم الفكر الإنساني). ويقول الناقد والأكاديمي أمين ألبرت– الريحاني ابن شقيقه– الذي أشرف على إصدار أعماله الكاملة وكتب عنه دراسات مهمة: (لقد أدرك الريحاني باكراً أهمية الكتابة باللغة الإنجليزية فأجادها كأبنائها، بل ذهب أحياناً إلى أبعد، إلى ما يشبه التحدي لقلم غريب عن لغة لم يكتفِ بإتقانها، بل عمد لأن يبدع بها ويجعل منها منصة له أمام القارئ الغربي).

أشير هنا، نتيجة لذلك، إلى أن الريحاني


وولت ويتمان


جبران خليل جبران


زكي نجيب محمود

أصبح عضواً في منتدى اتحاد الكتاب في نيويورك عام (١٩١٩م)، وذلك بعد صدور كتاب (خالد) بثمانية أعوام. قد يكون الخبر عادياً، لكن العودة إلى سجلات المنتدى، تشير إلى أن أمين الريحاني هو الكاتب العربي الوحيد الذي قُبلت عضويته من خارج العالم الأنجلوفوني. ومن أعضاء هذا الاتحاد: أوسكار وايلد، توماس هاردي، إيتش. جي. ولز، روبرت فروست... وبرغم ذلك، أو من أجل ذلك، حافظ (الريحاني) على جذوره اللبنانية العربية المشرقية، بلغته الإنجليزية وبنتاجه الأدبي الإنجليزي. إنها قصةُ تجربة فذة لكاتب شمولي متعدد، أو لكاتب أحادي في تعدده وشموليته، لجنسيته الفكرية، كما يقول، (كوخ في الفريكة؛ بلدته اللبنانية، ومسرح في العالم).

كان أمين الريحاني كاتباً غزيراً، سواء باللغة العربية أم الإنجليزية، ومجموع مؤلّفاته العربيّة تبلغ الـ(٣٠) مولفاً، أما مجموع مؤلّفاته الإنجليزية فتبلغ الـ (٣٣) مؤلفاً. وتشير الأرقام حول ترجمات أعماله حتى اليوم إلى الآتي: (١٨) ترجمة من الإنجليزية إلى العربيّة ولغات آسيويّة أخرى؛ و(٣٦) ترجمة من العربية إلى الإنجليزية ولغات أوروبيّة أخرى. وقد توزّع مجموع الترجمات لأعماله إلى اللغات الآسيويّة الآتية: الأذربيجانيّة، التركيّة، الجورجيّة، الصينيّة، العِبريّة، العربيّة، الفارسيّة، والكوريّة.. أما اللغات الأوروبيّة التي تُرجِمَ إليها حتى الآن فهي: الإسبانيّة، الألمانيّة، الإنجليزية، الأوكرانيّة، الإيطاليّة، البرتغاليّة، البلغاريّة، الروسيّة، والفرنسيّة.

أمّا المؤلّفات حول الرَّيحاني، فقد بلغت حتى اليوم (١٥١) كتاباً بـ(١٢) لغة صادرة في (٢٤) دولة. واللافت أن عدد المراجع حوله، من مقالات وأبحاث وبيانات صحافيّة، قد وصل إلى (٥٤٦٧) مدخلاً موزّعاً على (٣٦) لغة في (٦١) بلداً.

لم ينفصل إبداعه عن دوره الاجتماعي الفاعل والمؤثر في ما يحيط به

يعتبر كتابه (كتاب خالد) نموذجاً للكتابة المطلقة ويصعب تصنيفه في إطار أو نوع أدبي



حزامة حبايب

الاحتفاء بقراءة الروايات

يميل العرف الثقافي، النخبوي عموماً، إلى تصنيف المعارف إلى (طبقات)، وهو تصنيف خلق نوعاً من الاستخفاف المبطّن أو السافر بقراءاتٍ بعينها، ضمن مقاربةٍ تنطوي في بعض الأحيان على شيء من القسوة والإجحاف والادعاء، بل وحتى الازدراء، كأن توصف قراءات بأنها لا تتحدّى الفكر، أو قد توصم بـ(السهلة)، أو (الخفيفة) أو غير الإثرائية.

وبعيداً عن أي تصنيف، فإن انحيازنا لصنف قرائي على حساب آخر، أو تمجيد قراءة بحد ذاتها مقابل الانتقاص من أخرى أو الاستهانة بها، لأيّ سبب كان، لا يجب أن يصرفنا عن حقيقة أن القراءة، من حيث المبتدأ، ودون شرطٍ أو تقييد، هي فعل حميد.

من بين القراءات التي يصنّفها البعض ضمن الأقل دسامة معرفياً أو الأقل تحفيزاً للعقل التحليلي: (الرواية)، وكثيراً ما تدرج القصص والروايات في خانة القراءات التي لا تستلزم إعمالاً للفكر أو تأملاً عميقاً، بل ثمة من يعتبر القراءات السردية، خاصة ذات الطابع الحكائي الصرف، أو ذات الحبكات التقليدية، بأنها تخديرية أو إلهائية، بالمقارنة مع قراءات معرفية أخرى تتناول موضوعات (جادة) و(ثقيلة)؛ كالفلسفة وعلم النفس وقضايا فكرية أخرى، تقتضي تركيزاً أكبر، وتتطلّب أرضيةً ذهنيةً أكثر قدرة على استيعابها. وعليه، فإن السّرد وإن كان وجبةً قرائيةً تتخم، فإنها لا تفيد كثيراً؛ بخلاف القراءات المعرفية، التي تشحذ الذهن وتوقظ الفكر، وهذا يقيناً موقف جائر ومتعسّف. ويكفي أن نعرف، أن علم الأعصاب المنزّه عن الهوى الشخصي والانحياز، تصدى لهذا الافتراء بالدليل العلمي القاطع. وخلال العقد الأخير دخلت المكتبة الأكاديمية عشرات الدراسات الوازنة، التي تؤكد أن قراءة الروايات تسهم في تحسين وظائف العقل، كما تعمل على تطوره ونضجه وإذكاء خياله، ما يجعل الرواية وصفةً قرائيةً محبّذة؛ إن لم تكن واجبة.

> **القراءات الروائية تجعل القارئ يستبطن دلالات ضمنية ويعيش ويتفاعل مع الأحداث والشخصيات**

من الدراسات التي حرّكت نقاشاً لايزال قائماً، تلك التي أجراها علماء أعصاب في جامعة (إيموري) البحثية بولاية جورجيا الأمريكية قبل بضع سنوات؛ ففي هذه الدراسة التي نشرت في مجلة (برين كونكتيفتي) العلمية في مطلع عام (٢٠١٣)، سعى الباحثون إلى معرفة التأثيرات العصبية لقراءة نصٍّ سردي على الدماغ، من خلال التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي للدماغ أثناء انخراط مجموعة من الأشخاص في قراءة نص روائي. وقد أظهرت النتائج زيادة (موصليّة)

الـدمـاغ، ليس فقط فـي الأجــزاء الخاصة باستقبال اللغة، وإنما في أجزاء أخرى؛ ما يعني أن القـارئ يستبطن دلالاتٍ ضمنيةً، ويعيش الأحداث والشخصيات ويتفاعل معها. ولا يقتصر هذا النشاط أو التحفيز العقلي أثناء عملية القراءة، كما خلصت الدراسة، وإنما يظل قائماً ومستمراً لأيام بعد طي الصفحة الأخيرة من قصة أو رواية جيدة، ما يعني أن التأثير ليس عابراً. ومن شأن قدرة الدماغ على استعادة أجواء السرد وشخصياته والحبكة، حتى بعد وقت من الانتهاء من القراءة، أن يمرّن خيال القارئ الذي يكون أشبه بعضلة خاملة تحتاج إلى قراءة محفزة لتنشيطها، والروايات الجيدة أفضل تمرين لعضلة الخيال، وما إن يشتغل الخيال، حتى يأخذ القارئ إلى آفاق غير مسبوقة من الكشف، لذاته وللذات الإنسانية الجمعية، وهذه من الأسباب التي تجعل بعض الروايات يستمر تأثيرها فينا طويلاً، وقد نحملها معنا، في لا وعينا، وتتّقد في أحاسيسنا، حتى آخر عمرنا.

يمكن الوقوف عند جوانب كثيرة تستقصي الدور الجوهري للرواية، محكمة البناء والحبكة والشخصيات، في البناء العاطفي والنفسي والاجتماعي والمعرفي للقارئ؛ فالنص السردي، بلغته الجزلة وتفاصيله المشبّعة، واستعاراته الدالة والموحية، والوصف الحسي للبشر والأماكن، الذي يلتقط أصغر التفاصيل، وآلية بناء العلاقات بين الشخصيات، كل ذلك لا يخلق محاكاةً حيّةً وأصيلةً للواقع فحسب، بل يمنح القارئ خبرةً لا نظير لها تتمثل في الولوج بالكامل داخل حيوات الشخصيات الروائية، وارتداء لباس تلك الشخصيات، محاولاً استبصار مشاعرها وأفكارها، مطوراً تلك القدرة الإنسانية بالغة التعقيد، ألا وهي: التماهي، شكلاً وعاطفة وفكراً، ولو إلى حين؛ بحيث يضع نفسه محل الشخصيات، وفي بيئاتها، وفي حقبها، ويعيش معضلتها النفسية أو الأخلاقية أو العاطفية.

هذه المقدرة على سبر الشخصيات، وفهمها والتماهي معها، يحملها القارئ معه خارج صفحات السرد إلى الحياة الواقعية، بحيث يرسم خريطة لنوايا الآخرين ومشاعرهم وسلوكياتهم، وهو ما يعرف في علم النفس بـ(نظرية العقل)، أي المقدرة على استقراء وتمييز الأفكار والمشاعر والرغبات والنوايا للذات كما للآخرين، بحيث يتفهم المرء بأن للآخرين منظومةً فكريةً ومعرفيةً وقيميّةً وعاطفية تختلف عن منظومته؛ وهذا الفهم يعدّ حيوياً في نسج علاقاته وتفاعلاته، كما يساعده في الحكم على الناس وتحليل دوافعهم وتوقع ردود أفعالهم، وهو ما يدخل في صلب الذكاء العاطفي.

وعليه، فإن قراءة الروايات وصْفة ناجعة كي يكون الإنسان بمقتضاها أكثر إنسانية، عبر تطوير وصقل خاصية بشرية بامتياز هي: التعاطف. ومن خلال خلاصة التجارب السردية، التي نعيشها قلباً وقالباً، فإننا نكون أقدر على رسم خريطة من العلاقات الشائكة في الحياة، نفهم من خلالها أنفسنا أكثر، كما نفهم الآخر ونتفهّم مشاعره ودوافعه ونتسامح مع تلوّناته وتحوّلاته، وقد تقودنا هذه الخريطة إلى أقدارنا ومصائرنا، بقدر أقل من التيه والتخبّط وسوء المآل.

إلى ذلك، وكفضيلةٍ من فضائل الرواية، قـراءةً وتمثّلاً، قدرتها على إكسابنا فهماً معمّقاً، متعدّد الأبعاد، للتغير بمعنى التطور؛ فنحن نتغير، والقناعات تتغير، والناس من حولنا يتغيرون، وأن ما نعتقد بأنها (ثوابت) و(مسلّمات) قد تسقط في مرحلةٍ لاحقةٍ من أعمارنا من منظومتنا القيميّة؛ وهذا هو مفهوم الحياة: لا شيء يبقى على حاله. إن الرواية التي تمتلك جدارةً أدبيةً هي التي تصنع على الورق حياةً قابلةً لأن تعاش خارجه، فيمضي قوس السرد وشخوصه في مسار تطوري، بطريقته؛ فلا تنتهي الشخصيات من حيث بدأت، مثلنا تماماً، ولا تعود إلى ما كانت عليه؛ تماماً كما لا نعود نحن حيث كنا، وإنْ عدنا فإننا لا نكون نحن من كنا عليه.

بيد أن الفضيلة الأعظم، في رأيي، لقراءة روايةٍ عظيمةٍ بحق، أنها من بين كل أنواع القراءات الأخرى، هي الأقدر على أن توجّه بوصلتنا الأخلاقية. وفي كل مرة نطوي فيها الصفحة الأخيرة من رواية، فإننا نغدو أكثر إنسانية وأكثر حكمة وأقل تعنّتاً وصلفاً.

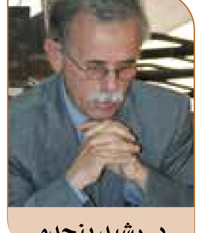
كثيراً ما تدرج القصص والروايات في خانة القراءات التي لا تستلزم إعمالاً للفكر والتأمل

الروايات الجيدة أفضل تمرين للخيال ويستمر تأثيرها طويلاً في وعينا وأحاسيسنا

تعد الروايات وصفة ناجعة ليصبح القارئ أكثر إنسانية بتفهمه للمشاعر والدوافع والتحولات الإنسانية

حاجة الرواية العربية إلى الحكاية..

حين أخبرني مرة أحد الروائيين الأصدقاء، بأنه أرسل روايته الأخيرة إلى لجنة تحكيم عربية تجازي سنويّاً أحسن رواية في العالم العربي، قلت له: إن حظ روايتك بالفوز ضعيف، حتى لا أقول منعدم. وهو ما أجابني عنه معترضاً بكل زهو وخيلاء: بالعكس، لقد خضتُ في الرواية مغامرة في التشكيل والتشخيص والتخييل والأسلبة، وهو ما يؤهلها دون شك للظفر بالجائزة هذا العام. فدعوتُ له بالتوفيق. لكن روايته لم يحالفها الحظ منذ أولى مراحل القراءة والفرز، حيث كانت الجائزة في النهاية من نصيب كاتب هو وصاحبي على طرفي نقيض، تصوراً وتدبيراً لفن الرواية. ترى ما الذي جعلني أخيّب أمله في الجائزة؟


د. رشيد بنحدو

أعترف أولاً بأنني قارئ وناقد معجب بصاحبي، من جهة تميزه بإدمان البحث عن النادر الطريف في طرق السرد الروائي، وهو ما يجعل من رواياته ورشاً نصياً لتجريب تقنيات واختبار أشكال. لكن ما يسترعي انتباهي دائماً، هو أن هذه الروايات تفتقر إلى نواة حكائية صلبة تتناسل منها تدريجيّاً أحداث، حقيقية أو متخيلة، تقع لشخصيات ذات عمق وجودي وكثافة سيكولوجية مثلاً. فما يحدث فيها هو بالأحرى اللا حدث. ولهذا السبب، لا تلقى– لا غرابة في هذا– أي صدى إيجابي واسع لدى النقاد وأعضاء لجان الجوائز، بله عموم القراء. فوحدهم النقاد هم ذوو التوافق الفني والفكري مع صاحبي، أي المنتمين مثله إلى الحساسية الجمالية الحداثية –وهم قليلون جداً– مَنْ يحبّرون على هامش رواياته مقالات كلها مدح وإعجاب، انطلاقاً من واجب التواطؤ والمجاملة أحياناً.

ما يتذرع به كثير من القراء، وحتى بعض النقاد، هو بالبداهة نعتهم لهذه النصوص بالغموض. وإذا جاز لي أن ألتمس لهم العذر، فسأقرر من غير قصد انتقادي– بأن هذه النصوص هي فعلاً عصية على الفهم. والسبب أن السرد فيها إشكالي؛ فهو يوحي منذ البداية بأنه سينطلق بإيقاع خطي يجعل المتخيل الروائي يتشكل تدريجياً، لكنه سرعان ما

يتعثر ويتشذر لتنوب عنه متواليات حكائية متنافرة يحار القارئ العادي إلى أي صوت سردي ينسبها، لأنها تعود على أصوات متعددة لكل واحد منها بؤرة سردية وكذا ضمير نحوي خاصان به.

ولعل ما يترتب عن هذه الفوضى المتعمدة هو افتقار النص، كما قلت سابقاً، إلى نواة حكائية صلبة، أعني إلى بؤرة محورية تتلاقى أو تتفرق عندها الأحداث المحكية. فلا شيء فيه ينم مثلاً عن وجود قصة أو مغامرة تطرأ فيها مفاجآت وتوترات وانقلابات هي بالضبط ما يبحث عنه القارئ. فكل ما فيه هو تدفق هادر لصور استحواذية واستيهامات هوجاء بواسطة لغة هذيانية، تكثر فيها الثقوب والبياضات التي تتطلب، حسب أمبرتو إيكو، (قارئاً متعاوناً) يتدخل ليملأها، فيتحول من مجرد قارئ سلبي مستهلك إلى قارئ إيجابي يعيد كتابة النص. وهي الكفاية الإنتاجية والتأويلية التي يفتقدها القارئ العادي.

ولا شك في أن ما يفاقم هذه الفوضى، هو استبهام البنية الفضائية للنص على القارئ العادي، بسبب غلوّها في التجريد والمفارقة: فهي إجمالاً لا تصور أفضية الحدث –أو بالأحرى اللاحدث– كما هي جلية في الواقع، بل تعمد إلى تضبيبها وتعتيمها لتكون صورة أمينة لانبهام الشخصيات وهيوليتها: فلا هي موسومة بصفات تجعلها مقابلاً موضوعياً لأشخاص من لحم ودم، ولا هي ملقبة بأسماء تحدد هويتها الذاتية، كما يقضي الحس السليم بهذا، إذ هي مسماة بمجرد حروف صماء بكماء.

وبالتلازم مع هذا التدبير النوعي الغريب للفضاء، فإن البنية الزمنية نفسها تتسم بنوع من اللا تحديد الذهني، الذي يجعلها مباينة للزمن الفيزيائي: فلا وجود لقرائن مادية تفرق بين الحاضر والماضي والمستقبل. وحده الزمن النفسي ما تلوذ به شخصيات إشكالية مستغرقة في مونولوج داخلي عميق، ومجترة لهلسنات عُصابية سوداوية تنم عن اضطرابات نفسية وعقلية.

ولا يسع القارئ العادي سوى أن يستغرب اندساس خطاب غير حكائي في النسيج النصي، يزاوله المؤلف بغرض التأمل في الرواية وهي تنكتب وتتشكل، الأمر الذي يؤدي إلى ازدواج الخطاب السردي الشامل بآخر نقدي وتنظيري مقحم لم يألفه القارئ، وهو ما يفضي عادة إلى ارتباكه وانصرافه عن متابعة القراءة.

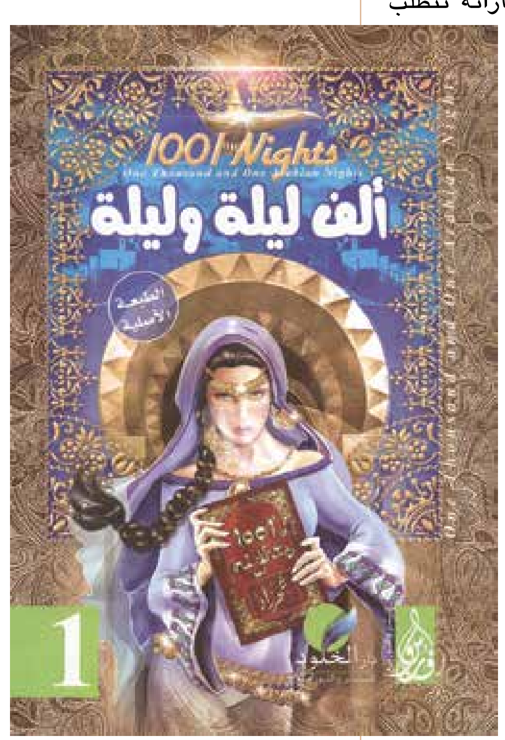
ينضاف إلى كل هذا أن الرواية تتسم بنزوع استكفائي إلى الاستقالة من الواقع الموضوعي، وإلى الدوران العبثي المدوخ في حلقة مفرغة من الهواجس والأخيلة المَرضية، التي تستبد بالذات الفردية للمؤلف.

إن أهم ما يبرز من هذا التوصيف الموجز للروايات ذات المنحى الحداثي أمران أساسيان اثنان: الأول هو تبئيرها بسبق تصميم على الذوات الفردية للمؤلف –السارد وللشخصيات الروائية ومفارقتها لواقع الحال المرتبط بالسياق المرجعي العام، الذي يُفترض تكييفه لفعل الكتابة، إنتاجاً وتلقياً. فهي تمعن في التحلل من أية وظيفة إحالية تجعل منها وثيقة تؤرخ لمرحلة ما من مراحل تطور المجتمع. والثاني هو أنها تتطلب قارئاً متمرساً يحتاز قدرات ذهنية وتأويلية استثنائية، تخوله أن يتفاعل إيجابياً مع النص، فيقوم بتحييد خاصية اللا تحديد والغموض فيه. وهو ما يتعذر تكوينياً على القارئ العادي، الذي اعتاد قراءة روايات واقعية، سهلة ومريحة، تضمن له سلاسة الفهم والاستمتاع.

لعل الحصيلة التي يتعين استخلاصها الآن هي ما يمكن إيجازه في هذا السؤال: أية رواية لأي قارئ؟ لأن قارئ اليوم هو غير قارئ الأمس، فإن أسئلته وانتظاراته تتطلب أن تستجيب لها الرواية بطريقة مختلفة. ولعل ما يؤكد هذه الحقيقة البدهية هو عزوف شريحة عريضة من القراء، وحتى النقاد، عن قراءة الروايات المولعة، دونما اعتدال، بالتخييل واللعب والتجريد والتجريب، وذلك على حساب حكاية هي أساساً ما يبحثون عنه. الحكاية: هو ذا أفق التوقع لدى القارئ العربي المعاصر، إنه ينتظر من الرواية أن تمنحه إحساساً بالحرارة والارتجاج، يجعله يقلّب الصفحات بسرعة ترقباً لانفكاك حبكة مشوقة متقنة، وهو ما لا يتأتى لها إلا بسرد حكاية، في هيئة مغامرة أو تجربة معيشة، تنبض بالحياة

ما يتذرع به كثير من الشعراء وبعض النقاد هو نعت النصوص الروائية الحديثة بالغموض

علينا أن نقرّ بأن السرد يعاني إشكالية تعدد الأصوات ذات البؤر السردية والضمائر المتعددة



ألف ليلة وليلة

والتوتر، حكاية في كامل كثافتها وعنفها ونبوءتها الأكثر واقعية.

إن الرواية الجيدة هي تلك التي توازن بين اشتراطات الوفاء بالواقع، والوفاء بمتطلبات الإبداع الفني، باعتبار أن الرهان ليس هو فقط الكتابة عن الواقع، بل أيضاً كتابته بالتسامي عليه وتخييله وأسلبته، وهو ما يعني تأرجحاً مستمراً بين الواقعي والمتخيل. فليس التنابذ، وإنما التنافذ ما يميز العلاقة بينهما. إن مطلب الواقعية الصارمة، سيظل قاصراً ما لم يتم ابتكار واقع آخر، يجعل القارئ يعاين ما يمور تحت سطح الواقع المرجعي الملموس من حقائق وتحديات.

لذلك، فالرهان الوحيد الذي يواجهه الكاتب هو ذو طبيعة جمالية، وهو أن يتصور متخيلاً حكائياً انطلاقاً من الواقع المعيش، متخيلاً يجعل هذا الواقع أكثر واقعية، ومن ثم يخلق مع القارئ علاقة وجدانية، ويحرك فيه أسباب الاعتقاد بصدقية عالم الرواية.

فما أحوج الرواية العربية اليوم، وأكثر من أي وقت مضى، إلى عودة (الحكاية) إليها باعتبارها منهجاً تجريبياً لرصد الواقع العربي وآلية للتأمل فيه، وهو ما لا يتم إلا باستنفار الكاتب لإمكانيات اللعب والحلم والسخرية، والكفيلة وحدها فنياً واستعارياً بتشكيل واقع آخر مختلف. فما يهم جمهور القراء العريض هو توفيق النص بين هذه الإمكانيات من جانب، ومطلب استيحاء الواقع من جانب آخر. فبواسطة هذا الإجراء، يتم دفع الواقع الملموس إلى أقصى حدوده من أجل بلورة أوجهه الأكثر مأساوية، ومن جهة أخرى يجعل القارئ، يشعر بأن المتخيل الحكائي الذي سيُقبل عليه ليس غريباً عنه بقدر ما سيطمئنه، ومن ثم يغريه بعدم التطويح بالرواية ورميها بعيداً عنه.

ولا غرو من أن هذه الضرورة، تزداد استعجاليتها وحدّتها اليوم أمام التحدي الشرس للطاقات الرقمية، التي أصبحت تنافس الرواية في صميم اختصاصها، ألا وهو خلق عوالم ممكنة. ذلك أن على الرواية، هنا والآن، إن هي أرادت أن يكون لها، بل أن يبقى لها أثر ما، أن تتصدى لهذا التحدي بإمعانها في تخييل الواقع وأسلبته ليتسامى على واقعيته ويرتاد أفضية التوقع، أي أفضية الافتراض السحري. على هذا النحو، تكف الرواية عن كونها كتابة عن واقع جاهز لتكون كتابة له، أعني خلقاً تدريجياً له في أثناء سيرورة الكتابة. ففي تصور القارئ أنه لا وجود للواقع بذاته قبل شروع الكاتب في كتابة روايته. فالروائي، حين يفكر في كتابة رواية، لا يشغل ذهنه أي شيء آخر عدا الكتابة، التي تستحثه على التعجيل بأخذ القلم والورق. وحدها حركات الكلمات ومشاريع الأشكال، وتقنيات التخييل وأساليب التفضية وطرائق التشخيص ما يستحوذ على فكره، تماماً مثلما لا تحتل رأس الرسام سوى الخطوط والألوان. أما الباقي، أي ما يقع في الرواية، فسيأتي لاحقا من تلقاء نفسه.

لقد قال لوي أراغون مرة إن مهمة الرواية هي أن (تكذب بصدق). وهو ما يحلو لي أن أحوّره ليصبح (أن تَصْدُقَ بكذب)، أعني أن تقول

استبهام البنية الفضائية للنص يفاقم الفوضى عند القارئ العادي بسبب غلوها في التجريد والمفارقة

البنية الزمنية تتسم بنوع من اللا تحديد الذهني ما يجعلها مباينة للزمن الفيزيائي فلا توجد قرائن بين الأزمنة


لويس أراغون


أمبرتو إيكو


جان كلود كوفمان



المتخيل الحكائي وتحديات العالم الرقمي

الواقع كما تفتقت عنه مخيلة الكاتب وهواجسه واستيهاماته. وهذه حاجة يبدو أن القارئ العربي أصبح اليوم، وأكثر من الماضي، ينتظر من الرواية تلبيتها وإشباعها. دليلي على هذا أن بعض الباحثين الأمريكيين أصبحوا مقتنعين بأن بإمكان الأفراد تنمية هويات افتراضية، تكون بمثابة عوامل تنفيسية تخفف عنهم وطأة الأرقام والشاشات في الحياة المعاصرة، وما يترتب عنها من استلاب قاهر. وتبتدئ هذه العوامل بأحلام اليقظة لتنتهي بمواجهة الواقع، مروراً بإسقاطات الذات ومشاريع الحياة، حيث يسعى كل واحد إلى تجريب نُتَفِ سيناريوهات لأجل بناء هويات جديدة تُنسيهم عنف الواقع.

هذا فيما يبدو هو الهم الجديد للإنسان المعاصر الذي يتطلب وقوداً. ولا شيء سوى المتخيلات يستطيع توفير هذا الوقود، لاسيما المتخيل الروائي، لأن متخيلات الشاشة السينمائية والتلفزية تعفي المُشاهدَ من بذل مجهود التماهي ومن متعته بسبب ضياعه في الصورة والصوت، أما متخيل الرواية، فيسمح للقارئ بإعادة بناء العالم استعارياً، من خلال حكاية مغامرة أو تجربة تعويضية، باعتبار هذه الحكاية فضاء، تُرَاعَى فيه الحدود بين الانغمار في عالم مستَوْهم ونسيان الذات بما هي شخص عينيّ.

فيا صاحبي، ويا أيها الروائيون الحداثيون، اتركوا نصوصكم تستعيد ألق (الحكاية) وفتنتها، من غير تضحية بلوازم الإبداع الفني. فلا تعتقدوا بأن في هذه الاستعادة استقالة ما من الواقع الذي تعيشون فيه، أو أنها تحرم نصوصكم من كل بعد اجتماعي. ذلك (أن حاجة المجتمع اليوم إلى (الحكاية)، من حيث هي السناد لمتخيلاتكم الروائية، هي أكثر من حاجته إلى الحديد والإسمنت)، كما يقول عالم الاجتماع الفرنسي جان–كلود كوفمان، وذلك على رغم أن هذا الظمأ إلى (الحكاية) قد لا يخلو من تناقض بسبب كونه مواساة وإعادة تبئير على الذات في آن. فإذا أراد المرء أن يبتكر نفسه ذاتاً، فإن عليه أن يبتكرها مختلفة بتشغيله لمتخيل شخصي ولأحلام يقظة، تتيح تنميات ممكنة لشخصيته. هنا تبرز أهمية متخيلاتكم التي تستطيع أن تكون أداة للاشتغال على الذات، وكذا آلية لإحداث القطيعة من أجل ابتداع واقع جديد. ومن ثم، فإن قراءة نصوصكم يمكن لها، في المدى الأمثل، أن تغير القارئ عبر تماهيه مع ذات البطل الروائي، واكتشاف ذوات أخرى ممكنة، قبل أن تستعيده الرتابة الأصلية لحياته اليومية. بهذا المعنى، وليس بسواه، تكون عودة (الحكاية) بامتياز لحظة لا تركيزِ أساسية تنسيه مآسي الواقع المعاصر.

عزوف القراء عن الروايات المولعة باللعب والتجريد على حساب الحكاية

القارئ يطلب من الكاتب تصوراً حكائياً متخيلاً انطلاقاً من الواقع المعيش



د. عبدالعزيز المقالح

من التنافس والتصادم إلى آفاق الحوار والتفاهم

الكِتابُ الذي نتناوله في هذا الحديث، مِن أهمّ الكتب التي تَناوَلَت المقارَنةَ بين الإسلام والمسيحية، وهو مِن تأليف العلّامة أليكسي جورافسكي، ترجمة: د. خلف محمد الجرار. وكثيرةٌ هي الأشياء التي تدعو إلى الوقوف معها، من ذلك ما أشار إليه المترجمُ في المقدمة حينما قال: كتاب الباحث الروسي أليكسي جورافسكي (الإسلام والمسيحية) من التنافس والتصادم إلى آفاق الحوار والتفاهم، الذي نقدّمه اليوم إلى قرّائنا العرب من أهم المؤلفات الصادرة في العقدَين الأخيرَين حول هذه المسألة الحسّاسة. وتنبع مكانته برأينا من قوّةِ مَنهَجِهِ العلميّ الصارم، الذي نلمس تفاصيلَهُ من الصفحات الأولى، حيث يتوقّف الكاتب ليُحدّد ويضبط مفهوم (الحوار)، الذي يشكل الركيزة الكبرى والهدف الجوهري العام لهذا المؤلف، معتمداً في مقاربته المنهج التاريخي – الثقافي الملائم لهذه الدراسة أكثر من غيره من المنطلقات والمناهج. وبرأيه، فإن الحوار الإسلاميّ – المسيحيّ في ملامحه الكبرى، ليس إلّا عمليةَ تفاعلٍ ثقافيّ تاريخيّ، جَرَت وتجري بين الشّرق والغرب. وهو لا ينطلق من فراغ في معالجته لمثل هذه المسألة المهمّة، وإنما يعود إلى مجموعة ضخمة لمؤلفين روّاد سبقوه في وضع أقدامهم، ومن ثم لبناتهم في البنيان الذي يرتفع عالياً في ميدان الدراسات المهتمة بقضايا الحوار والتقارب والتفاهم بين الحضارات والشعوب والأديان. ولكي يُدرك القارئُ طبيعةَ الموقف الغربي أو ملامح (الصدمة الأولى) لظهور الإسلام، يُفرد المؤلف فصلاً للحديث المُوثّق عن صورة الإسلام في الفكر الديني – الفلسفي الأوروبي، وهي وجهةُ نظرٍ شديدةُ العمق، مضاف إليها ما أعد المؤلف في سطور لاحقة.

يُدرك العالَمُ كلّه اليوم ويَعِي بوضوح شديدٍ ذلك الدَّورَ الفعَّالَ، الذي لعبته شعوبُ الشرق الأدنى، وثقافاتُها، وتجاربُها الرُّوحيّة في نشوء الحضارة الأوروبية وتطوّرها. فلقد كان الشرق الأدنى بالنسبة لأوروبا نوعاً مِن المَنبع أو المَصدر، الذي استمدّت منه عناصر ثقافية، لم تكن في متناول يديها قبل احتكاكها بهذه المنطقة الحيوية، وفي الوقت ذاته كان الشرق الأدنى هو المُحرّض (الدافع) الدائم الذي شكّل تحدّياً لأوروبا من خلال طرحِهِ أفكاراً جديدة.

وأكرّر القول إن الملاحظات السابقة، تؤكّد كُلَّ ما ذهب إليه الكِتاب، وسنجد أنه يشير إلى ما يلي: في الدراسات الأوروبيّة المعاصرة حول الإسلام (الدراسات الإسلامية)، (كما دَرَج بعضُ الباحثين على تسميتها، عندما يجري الكلام عن الحوار الإسلامي – المسيحي)، يكون

> **العالم كله يدرك ويعي بوضوح الدور الفعال الذي لعبته الشعوب الشرقية ثقافياً وروحياً في نشوء الحضارة الأوروبية وتطورها**

المقصود في أغلب الأحيان مُجملَ العلاقات التي تشكّلت بين هاتين الدّيانتين على مدى أربعة عشر قرناً تقريباً من تجاورهما، أو من وجودهما المشترك. والواقع أن هذه العلاقات نمت وتطورت في أربعة مجالات ومستويات أساسيّة: اقتصاديّة، وعسكريّة، وسياسيّة، وثقافيّة، ودينيّة. ومن المُفيد الإشارة إلى أن المجابهة (العسكرية – السياسية) بين هاتين الدّيانتين– أو قل بين هاتين الحضارتين– منذ بدء ظهورهما المتجاور، ووصولاً إلى القرن العشرين، كانت (تلك المجابهة) هي الطابع المسيطر على علاقاتهما الأخرى، بما في ذلك العلاقات الدينيّة الأيديولوجيّة.

كانت معلومات الأوروبيين عن العرب في البداية ضئيلةٌ جداً، بل كانت مُشوّهةً ومُشوّشةً تماماً، حيث أشارت بعضُ دراساتهم الجغرافية – الوصفية، إلى أعراب شبه الجزيرة العربية، وكأنهم هم العرب فقط (الذين يقيمون حياتهم ومعيشتهم على النهب واللّصوصية). وظهور الدين الإسلامي كعقيدة توحيدية جديدة لم يُلحَظ إلّا بصعوبة في أوروبا؛ وفي هذا القول من الافتراء ما يستحقّ الازدراء، فقد كان العالم العربي يقوم على عدد من القواعد، والاحترام المتبادل بين كل أطرافه، وهذا ما أشار إليه طرفٌ من الكتاب أيضاً.

ومَن يتفكر في الحضارة المذهلة، والحياة الجميلة التي أنشأها وغرسها المسلمون العرب، يجدها حضارةً مدهشةً، يعتز بها العالم في إسبانيا، واطّلاعهم المعرفي الأكثر شمولية، والذي يتضح عبر (المس أراب) أي؛ (المسيحيّين، الذين عاشوا في الأراضي التي كان يحكمها العرب في شبه الجزيرة الأيبيرية). كل ذلك لفت اهتمام الناس المتعلمين إلى بلدان أخرى من القارة الأوروبية، فاختلط عاملُ الخوف من المنافس القويّ مع عامل حبّ الاطّلاع على نمطِ حياتِهِ ومعارفه العقلية. وبذلك بدأ العالم الإسلامي يدخل تدريجياً في مجال المصالح والاهتمامات الثقافية للأوروبيين؛ ففي إسبانيا باشَر علماء معيّنون في النصف الثاني من القرن العاشر للميلاد بدراسةِ (العلوم العربية)، وأنشؤوا حضارةً لاتزال حديث الأيام بما حفلت به من تقدّم علميّ وثقافي.

مَوقِفُ مَسيحيّةِ القرون الوسطى من الإسلام حدَّدته محطتان رئيسيتان، أولاهما: ضرورة التّعلُّم منه، كونه الأقوى والأعلم من جهة، وثانيتهما: التصارع معه كعقيدة غريبة ومعادية من جهة أخرى.

وفي الفترة الواقعة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر جرت في أوروبا عمليّةٌ فكريّةٌ بطيئة، ضمن إطار دائرةٍ ضيّقةٍ جداً من المختصين، فيما يتعلق بتراكم المعارف العلمية عن الشرق العربي والإسلام. مع أنه لا بد من الإشارة هنا إلى أن الاستعراب – في تلك الفترة – لم يكن قد تبلور بعدُ في حقلٍ مستقلّ ومتميّز في مجموعة العلوم الإنسانية، حيث ظهر الاستعراب في بادئ الأمر كفرع تطبيقيّ في ميدان الدراسات الإنجيلية والتاريخ الكَنَسِي، في حين أن التخصّصات في قضايا دراسة الثقافة العربية بذاتها لم تتضح معالمُها وعناصرها العلمية الكافية حتى الآن.

وليس صحيحًا ما أشِيرَ إليه من تأخر دور الإسلام والشرق العربي، فقد كانا موجودَين وبقوة كما تُثبت ذلك الحقائق والآثار.

(فلاديمير سولوفيوف) أول من (استذكر) السؤالَ المسيحيّ الذي طُرح بشدّة في مرحلة القرون الوسطى، حول موقع الإسلام الحقيقي في عقيدة الغفران أو (الخلاص الإلهي للبشرية)؛ فحاول اكتشاف الأسس التاريخية– الدينية البعيدة لإقامةِ وحدةٍ روحيّةٍ بين الديانات المستمدة من (الأرُومة الإبراهيمية). ففي هذا السياق يمكن أن نَعُدّ فلاديمير سولوفيوف أباً مؤسّساً لِحوارٍ بين الديانات الكتابية – التوحيدية الثلاث – حول اقتراب آراء سولوفيوف من الأطروحات الإسلامية بهذا الخصوص.

لقد نَجَح الإسلامُ، من اللّحظة الأولى في إصلاح المجتمع وتحريره من كل المخلفات، وهو ما تُشير إليه مقدمةُ هذا الكتاب، وتؤكد حقيقة، أنّ الولاءَ لِلحقيقةِ لا يَختلف أبداً، مهما اختلفت الوسائل، ومهما تعرضت الأساليبُ للتحوّلات، وهو ما أكّده الكِتاب، وعلينا أن نأخذ به متحررين من كل ما تركته المؤثرات السالفة من أخطاء ومخاطر.

كتاب (الإسلام والمسيحية) للكاتب أليكسي جورافسكي من أهم المؤلفات التي تناولت هذه القضية

اعتمد في كتابه مقاربة المنهج التاريخي الثقافي الملائم لهذه الدراسة

أكد أن الحوار الإسلامي المسيحي في ملامحه الكبرى ليس إلا عملية تفاعل ثقافي تاريخي

انزياح الأفق من التغيير إلى الاستجابة

قراءة نازك الملائكة لشعر بدر شاكر السياب

يندرج تلقي نازك الملائكة لتجربة السياب الشعرية في باب تغيير أفق التوقع، لأن انتظاراتها لم تجد استجابة من طرف أفق النص السيابي، وهذا ما يخلق مسافة جمالية بين الأفقين، بين «أفق التوقع الموجود قبلاً والعمل الجديد، الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يُعبِّر عنها الأول».



د. المصطفى جا



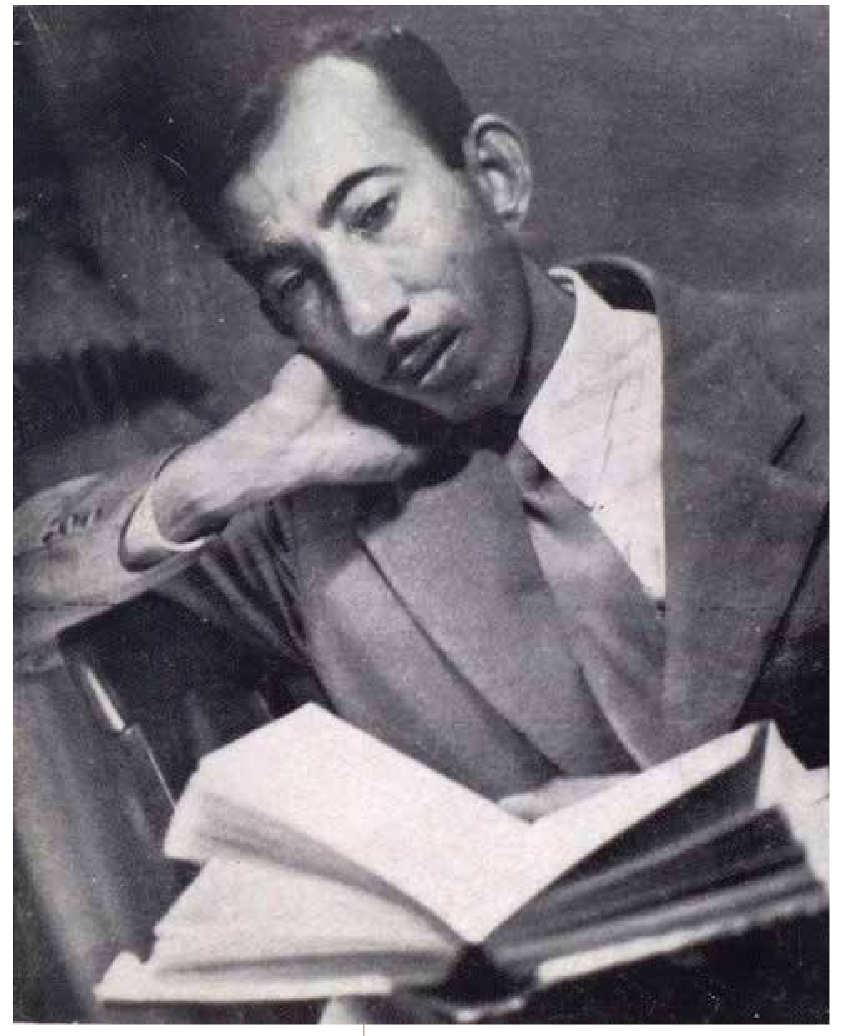
تتأكد المسافة الجمالية بين أفق الناقدة وأفق نص السياب، وغيره من شعراء الحداثة، من خلال ذخيرتها النقدية التي اعتمدتها في التقعيد لتجربة الشعر الحر، تقول:

«سبق لي في كتابي هذا (أن جعلت البحور التي يصح نظم الشعر الحر منها ثمانية هي الكامل والهزج والرمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع. وكان حكمي هذا قائماً على أساس اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة في الشطر أساساً. فإذا كانت التفعيلة غير مكررة في الشطر تكراراً متجاوراً لم يصح عندي نظم شعر حر من الوزن الذي تنتمي إليه مثل بحور البسيط والمديد والخفيف والمجتث والمنسرح وسواها».

وهذا يعني أن الناقدة كانت تحمل ذخيرة معرفية قبل أن تباشر نقد شعر السياب، وهي الذخيرة التي تراكمت لديها من خلال دراستها للعروض الخليلي، وكذا من عملية ترويض أذنها على سماع الشعر العربي.

كما حددت نازك الملائكة البحور التي يصح النظم فيها، ورفضت ما يخرج على هذه القاعدة من شعر حر. لكنها، وبعد مرور اثنتي عشرة سنة، تبدي نوعاً من الليونة في تقبل خروج الشاعر بدر شاكر السياب عليها قائلة: «إن الشعراء وأولهم بدر شاكر السياب- حاولوا نظم شعر حر من بحور أخرى غير التي ذكرتها كالطويل والبسيط والخفيف. وقد درست ما صنعوه فوجدت ذلك يقوم على أساس اعتبار الوحدة في القصيدة الحرة تفعيلتين اثنتين بدلاً من واحدة».

إن الرفض الذي أبدته الناقدة قبل اثنتي عشرة سنة تجاه هذه التجربة لم يعثّر العملية التواصلية كلية، وإنما عطلها أو


بدر شاكر السياب

أجلها إلى أن استطاعت الناقدة إعادة تشكيل أفق نقدي جديد.

وفي ضوء هذا، نرى أن أفق نص بدر شاكر السياب لم يستجب، في البداية لأفق الناقدة، أي أنه رفض الامتثال لمعاييرها الإيقاعية الجاهزة، وبفعله ذلك يسهم في اتساع المسافة الجمالية بينه وبين أفقها، وقد اعتبر هانس روبيرت ياوس المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق التلقي مقياساً لتحديد شدة الأثر الذي يحدثه العمل الجديد في قارئه. فكلما كان الوقع كبيراً ازداد انزياح العمل عن المعايير الجمالية لقارئه. وقد تدفع هذه المسافة الجمالية القارئ الذكي، غير المتعجل، إلى إعادة تشكيل أفق جديد قادر على تحقيق التوافق مع العمل الجديد بتقليص المسافة بينهما.

يتضح أن الناقدة أبدت ليونة تجاه تجربة السياب الشعرية بتنازلها عن ذخيرتها السابقة والتجاوب مع ذخيرة النص الشعري، وبذلك تصبح القراءة كمشاركة، لأن النص السيابي سمح للناقدة بأن تأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار.

وتقول الناقدة في هذا السياق: «... غير أن بدر السياب نظم شعراً حراً من البسيط دون التقيد بضرورة إيراد التفعيلتين معاً، وإنما كانت قصيدته الحرة من البسيط تجري كما يلي مثلاً:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

(....)

وهذا كله مقبول...».

إن أهم ما ميز أفق نازك الملائكة، هو ترنحها بين رفض تجربة السياب والقبول بها، ويمكن أن يعود ذلك إلى الردة التي تميزت بها على صعيد الممارسة الشعرية الجديدة، لأنها بعد تجربتها الأولى التي دافعت فيها عن مشروعيتها وريادتها، ارتدت عنها، واعتبرت ذلك مجرد عقوق الابن لأبيه سرعان ما يرعوي ويتوب. لكن التجربة الجديدة استمرت على سكتها واخترقت حدود الموروث والسائد، ومازالت تفرز مجموعة من التجارب التي تزكي جديتها وأحقيتها في الوجود.

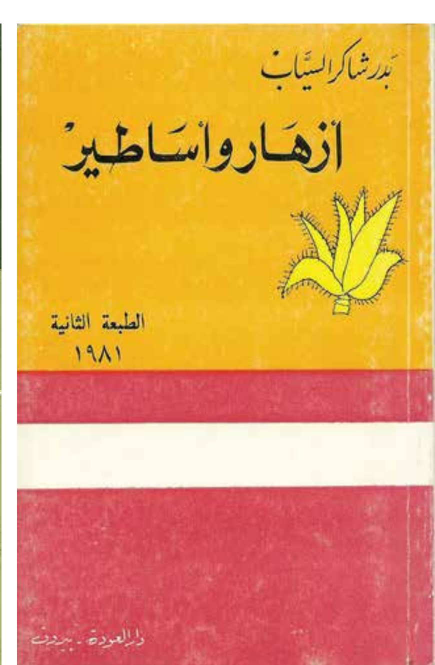
وتحاول الناقدة أن تبحث عما يدعم مذهبها هذا، فترى أن الأفق الاجتماعي لم يقبل بهذه التجربة الجديدة، وأن المجتمعات دأبت في رفض المستجدات عبر التاريخ، بل وكانت تقاومها وتردها رداً عنيفاً. وترى الناقدة، كذلك، أن هذه المقاومة دفعت بالشاعر إلى السخط على الجماهير ورميهم بالبلادة والتخلف، تقول:

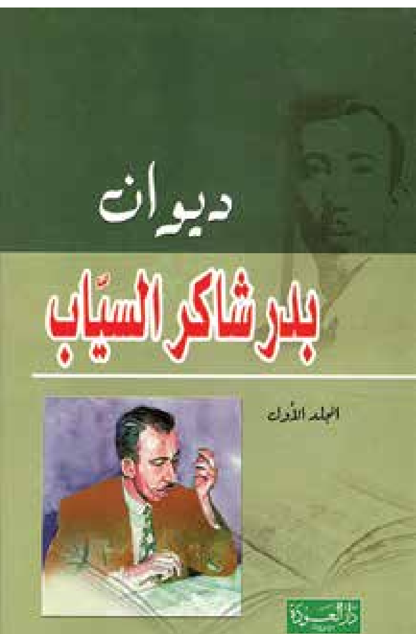
«قد ألفنا أيضاً أن نرى المجددين، يسخطون على هذا التردد الذي يقابل به تجديدهم، ويرمون الجماهير بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع. على أن النظرة الاجتماعية المتأملة لا بد أن تجعلنا أقل لوماً للجمهور، فما هذا التحفظ في الواقع إلا صوت التماسك والأصالة في شخصية الأمة، التي ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض، وإلا لم تعد أمة ولم يعد في إمكانها أن تحفظ تراثها».

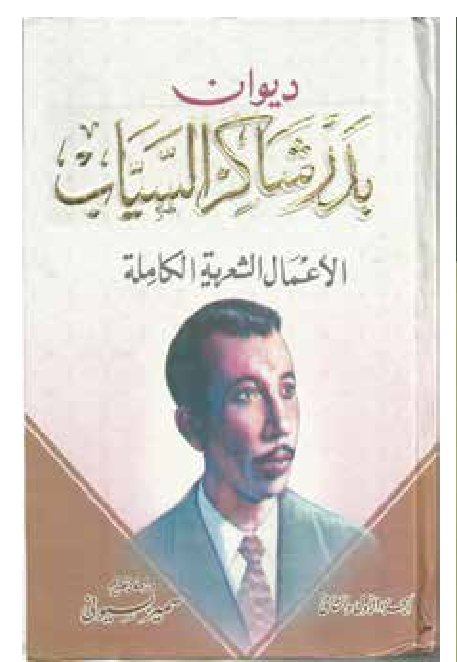
يمكن أن تشفع لنا أقوال الناقدة هنا، في تأكيد ترنحها بين رفض التجربة الجديدة والتماهي معها. فلما وجدت نازك الملائكة أن الحركة الشعرية الجديدة بدأت تنفلت من أحكامها وقواعدها، خاصة الإيقاعية، ارتدت

الناقدة تحمل ذخيرة معرفية قبل أن تباشر نقد شعر السياب

القراءة الجمالية لنازك الملائكة تندرج في باب تغير أفق التوقع







من مؤلفات بدر شاكر السياب

وتنبأت لها بالانحسار والتراجع، بل وقادت موقف الرفض مدة طويلة تجلت في تراجعها عن الممارسة الشعرية الحرة. وهي الآن تستعيد موقف الجمهور الأول من هذه التجربة كشكل من أشكال التعزية، فتقول: «لقد كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض رد الفعل الأول الذي لقيته حركة الشعر الحر حين انبثقت أول مرة في العراق، فقد قابلها الأدباء والجمهور مقابلة غير مرحبة ورفضوا أن يتقبلوها وعدوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربي. وإنما كانت فكرة إقامة القصيدة العربية على «التفعيلة» بدلاً من «الشطر» صادمة للجمهور؛ لأنها سألته أن يحدث تغييراً أساسياً في مفهوم الشعر عنده، وقد كان لا بد للجمهور العربي، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة، أن يتماسك في وجه هذا الطلب المفاجئ، ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكاناً».


هانس روبيرت ياوس

إن تخييب أفق الناقدة في بداية اتصالها بالنص السيابي والحديث بشكل عام، كان يخفي خلفه استجابة ضمنية سمحت للناقدة بالانتقال من حالة الرفض إلى حالة الاستجابة، حينما أبدت ليونة في تقبل الخرق الذي تمارسه شعرية النص السيابي إيقاعياً على قوانينها الصارمة؛ أي من خيبة الأفق إلى تغييره، ومن الانقطاع إلى التواصل، «فبالانتقال من تاريخ تلقي الأعمال الأدبية إلى التأريخ الحدثي للأدب، يتضح أن هذا الأخير سيرورة يؤدي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد إلى التلقي الإيجابي للمؤلف وإلى إنتاج جديد».

حددت نازك البحور التي يصح النظم بها ورفضت ما يخرج على هذه القاعدة من شعر حر

أفق نص السياب لم يستجب لأفق الناقدة ورفض الامتثال لمعاييرها الإيقاعية الجاهزة

المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق التلقي تحدد الأثر الذي يحدثه النص في قارئه

ومضات


سلوى عباس

هل ينضب الإبداع

كنّا مجموعة من الأصدقاء، نتحاور حول الإبداع والفن وعلاقتهما بالحياة، وكان أن طرحت فكرة شيخوخة الإبداع التي تباينت الآراء حولها، فهناك من رأى أن الإبداع لا يشيخ ولا يقاس بعدد السنين، وهناك من خالفه الرأي، من منطلق أن كل شيء يبدأ بكامل توهجه وعنفوانه، ثم يتدرّج بالخفوت حتى يتوقف، وأسند رأيه بأمثلة من الحياة، فكما تشرق الشمس في الصباح تنشر أشعتها على الكون لتمنحه الحياة، تأخذ أشعتها مع تقدّم النهار بالأفول، وتصبح أقلّ وهجاً حتى تغرب، ويأتي الليل يزيّنه ضوء القمر والنجوم تتلألأ حوله، ويستمرّ هكذا حتى تبدأ خيوط فجر اليوم التالي، تشقّ عتمة الليل لتبشر بيوم جديد حافل بالعطاء والأحلام، ويستمر الحال هكذا في عملية خلق وتجديد للحياة، وهذه الأمثلة تنطبق على كل شيء في الحياة.

وتساءل أحد الأصدقاء، الذي يشهد له تاريخه الأدبي بحضور لافت، عمّا إذا كان للقلم والكتابة عمر تقاعدي يشبه حالة التقاعد الوظيفي، وهل يمكن أن يأتي وقت يموت فيه القلم الذي هو مرآة صاحبه، كما تساءل أحد الحضور أيضاً عن صحة المقولة التي تؤكد أن لصوت الفنان انتهاء صلاحية تجعله يتنحى عن الغناء ويفكر في الاعتزال، فبرغم الاعتقاد السائد بأن الصوت يزداد نقاوة وقوة مع العمر، فإن الطب له رأي آخر في هذا الموضوع، إذ يحدّد صلاحية صوت الفنان عندما يصبح في سن الـ(٦٠)، فيشيخ صوته ويتقطع نفسه ويفقد السلطة الطربية، التي يمارسها سنوات وسنوات على معجبيه، ويلاحظ وجود قوة صوتية لافتة لدى الرجال أكثر من النساء، لأن المرأة تصاب بضعف مبكر في حنجرتها، على عكس الرجل الذي برغم تقدّمه في السن، يحافظ على رنات وترية منتظمة، وهذا الكلام منافٍ للحقيقة إلى حدّ ما، فإذا أخذنا الجانبَ الإعلامي المرئي أو المسموع، الذي يمثل الصوت أداته الأساسية، نرى الكثير من الإعلاميين والإعلاميات المخضرمات اللواتي مازال صوتهن حاضراً بكامل بهائه وكأنهن بعمر العشرين، ما يؤكد أن الصوت لا يشيخ.

بالتأكيد للعمر ضريبة، وضريبته تكون أشد على المطربين، الذين يعتبر صوتهم هو (رأس مالهم) الحقيقي، في مسيرتهم الاحترافية، ويمثل الرافعة الأهم في ثلاثية (الصوت والكلمة واللحن) لإيصال الأغنية للمتلقي، حيث يلامس إحساسه ويرتقي بذائقته. ولنا في الوسط الغنائي العربي أمثلة كثيرة من المطربين، الذين تسيدوا الساحة الفنية بأصالتهم الطربية، مثل (أم كلثوم) التي قال عنها الموسيقار محمد عبدالوهاب: (الألحان الكلثومية وجدت للحنجرة الكلثومية، فلون أم كلثوم يعتمد على «قفلات الطرب»، وهي أقدر الجميع على أداء القفلة التي تعتبر أصعب امتحان للصوت، والتي تحتاج إلى شجاعة وإحساس عميق، وصوت سليم مدرب وقوي، وهذه المزايا من الصعب أن تتجمع في حنجرة واحدة بعد أم كلثوم، كما أنها المغنية الوحيدة التي جمعت بين القوة والعاطفة والحساسية في صوتها، والصوت الوحيد الذي تمرد على الميكروفون). وأضاف محمد الموجي: (إن صوت أم كلثوم يكفل الحياة لأي لحن، إنها معجزة لن تتكرر ولا كل ألف سنة، لأننا لسنا في زمن المعجزات).

وهناك أيضاً فنانون كثر من عمالقة الطرب، ظلوا بقمة عطائهم واستئثارهم بشغف الجمهور لفنهم، الذين حافظوا على أصواتهم، برغم تقدمهم بالسن، مثل هاني شاكر ومحمد عبده، ووردة الجزائرية، وغيرهم.. فهؤلاء حافظوا على أصواتهم بابتعادهم عن كل المنبهات التي من الممكن أن تؤثر في أصواتهم في مراحل متقدمة من حياتهم، لكنهم حرصاً على صورتهم بكل بهائها في ذاكرة جمهورهم، أصبح ظهورهم على المسارح يخف مع تقدم العمر، وأصبح حضورهم نادراً ومحسوب الخطوات، ولنا في المطربة فيروز خير شاهد على كلامنا، إذ باتت تعتمد على الرصيد الكبير من تاريخها وحب الجمهور لها، فتعاملت بذكاء مع واقعها، وأصبح ظهورها وابتعادها مدروسين، فلا تقدم سوى الأغنيات التي لا تحتاج إلى مساحات واسعة من صوتها، الذي برغم تقدم السنين مازال محافظاً على حالة من الألق، تجعل محبيها يتلهفون لأي جديد تقدمه، وسيبقى صوتها مهما توالت الأيام رفيق الحالمين بأغنياتها.

أما السؤال عمّا إذا كانت الكتابة تشيخ بشيخوخة الجسد، وتنتج ما يسيء إلى تاريخ الكاتب، بدلاً من الإضافة الحقيقية إلى هذا التاريخ؟ وإذا طَبّقْنا هذا المبدأ على المسألة الإبداعية، التي تشكل الذاكرة جزءاً كبيراً وحيوياً منها، نجد بالفعل مراهقة إبداعية، وصبا وفتوّة، وعمراً ناضجاً متوهجاً، ثم عمراً آخر يتّسم بالنسيان، وبالتالي كل ما ينتج فيه إما إعادة لما كتبه المبدع من قبل، أيام كان متوهجاً، وإما كتابات بدائية، ينقصها كثير من التحليق، وكثير من خيال الكتابة الحقة، وفي تاريخ الكتابة الطويل، توقف كثيرون عن الإبداع بمحض إرادتهم، بمجرد بلوغهم سنّاً معينة، وكان هذا من وجهة نظري، خوفاً من خوض تجارب جديدة لا ترقى إلى مستوى تجاربهم السابقة، بينما استمر آخرون في الدرب، غير عابئين بما قد تحدثه تجاربهم الجديدة في أذهان عشاق عرفوهم من قبل وأحبّوهم كثيراً.

وانطلاقاً من كل ما سبق، يمكننا القول: إن الإبداع لا يحكمه عمر محدّد، بل بالإمكان القول: إن عملية الإبداع تحتاج إلى تجديد المعطيات، التي تجعل الإبداع متجدّداً، كأن يستمر الكاتب بمتابعة المستجدات على الساحة الثقافية والأدبية، بما يجعله في حالة تجديد لأدواته وتقنيات الكتابة، التي تجعل نصّه نابضاً بالحياة.

هناك من يرى أن الإبداع لا يشيخ ولا يقاس بعدد السنين والبعض يرى أنه يتدرج بالخفوت

كتب قصيدة «هذه ليلتي» التي شدت بها أم كلثوم

جورج جرداق..
الشاعر الرومانسي والصحافي الساخر


أحمد أبوزيد

الشاعر اللبناني جورج جرداق، أحد عمالقة الأدب والصحافة والشعر العربي في القرن العشرين، ارتبط اسمه بسيدة الغناء العربي أم كلثوم، عندما شدت بقصيدته (هذه ليلتي) التي قام بتلحينها الفنان محمد عبدالوهاب عام (١٩٦٨م).. كان أديباً متعدد المواهب، واسع الاطلاع على الأدب العربي في مختلف عصوره، عاش عمراً مديداً بلغ (٨٣) عاماً، (١٩٣١م-٢٠١٤م)، أبدع خلاله دواوين الشعر والمؤلفات والدراسات الفكرية والثقافية، وأسهم بقسط وافر في العمل الصحافي والإذاعي.

ولد جورج سجعان جرداق، ذلك النجم الساطع في عالم الأدب والصحافة في الوطن العربي، عام (١٩٣١م)، لأسرة غسّانية قحطانية الجذور، في مرج عيون أو مرجعيون بجنوبي لبنان، والتي اشتهرت بوفرة المروج وكثرة العيون المائية والينابيع، وهي بقعة من أجمل بقاع الأرض وأحفلها بأحداث التاريخ، كان والده يعمل مهندس بناء، وتربى في بيئة عربية القلب واللسان، تهتم بالفكر والعلم والأدب والشعر، وكان في مراحل دراسته الأولى يميل إلى الهروب من المدرسة، حيث يجلس تحت شجرة ظليلة أو على مقربة من مياهٍ جارية، ليخلو بكتب الأدب العربي التي أقبل على قراءتها وحفظ أجزاء كثيرة منها، ومن هذه الكتب: ديوان المتنبي، ومجمع البحرين للشيخ ناصيف اليازجي. وعندما اشتكت المدرسة من فراره الدائم، تدخل شقيقه العالم اللغوي والشاعر فؤاد جرداق معلّلاً: (إن ما يفعله جورج يفيده أكثر من المدرسة)، وتشجيعاً له أهداه (نهج البلاغة)، فكان لذلك تأثير خاص في توجيهه إلى الأدب منذ الطفولة.

وبعد انتهاء دراسته التكميلية في مدارس جديدة مرجعيون، انتقل جورج إلى بيروت، ليلتحق بـ(الكلية البطريركية عام ١٩٤٩م)، وهي كلية ذائعة الصيت بتخريج أقدر الطلاب في اللغة العربية وآدابها، فالشيخ إبراهيم اليازجي، أكبر علماء العربية على الإطلاق، كان أحد أساتذتها في القرن التاسع عشر، ومن تلامذته خليل مطران شاعر القطرين، فدرس جورج على يد الأديب المعروف رئيف خوري، وعلّامة عصره فؤاد أفرام البستاني مؤسس الجامعة اللبنانية، وكان أستاذ اللغة والأدب الفرنسي الشاعر ميشال فريد غريب الذي كتب شعره بالفرنسيّة.

وعندما بلغ الشاعر الثامنة عشرة من عمره، كتب أول مؤلفاته وهو كتاب (فاغنر والمرأة) عام (١٩٥٠م)، عن الشاعر الألماني الشهير، وهو الكتاب الذي نال قبولاً كبيراً، ما جعل الدكتور طه حسين عميد الأدب العربي يقرّر إدراجه ضمن لائحة الكتب التي يجب على طلّاب الدكتوراه في الأدب قراءتها. كما قام أحد المستشرقين الألمان بمقابلة جرداق، وأخذ إذنه في ترجمة الكتاب إلى اللغة الألمانية.

وفي عام (١٩٥٣م) تخرّج جورج في الكلية البطريركية، وانتقل إلى التأليف والكتابة في الصحف اللبنانية والعربية من جهة، وإلى تدريس الأدب العربي والفلسفة العربية في عدد من كليات بيروت من جهة أخرى.

واستهل عمله الصحافي في مجلة (الحرية)، كما عمل في مجلّة (الجمهور الجديد)، وانتقل إلى (دار الصيّاد) عام (١٩٦٥م)، وعمل في مجلة (الشبكة) وصحيفة (الأنوار)، و(الكفاح العربي)، و(الأمن)، إلى جانب بعض الصحف العربية الصادرة في باريس، وكتب سنتين بلا انقطاع في جريدة (القبس) الكويتية، وسنة في جريدة (الوطن) الكويتية، فضلاً عن صحف كثيرة في مصر وسوريا.

وفي مجال الشعر؛ توالت دواوينه الشعرية، ومنها: (أنا شرقية)، (قصائد الحبّ)، (أبدع الأغاني).. ومن مؤلفاته الأخرى نجد: (قصور وأكواخ)، ورواية تاريخية من ألف صفحة بعنوان (صلاح الدين) و(نجوم الظهر) و(عبقرية العربية) و(صبايا ومرايا) و(حديث الحمار) و(حكايات). وله مؤلفات مسرحية عدة، مثل: (شاعر وجارية في قصور بغداد)، (المطرب) و(الوالي). وإلى جانب عمله في الصحافة والتأليف، مارس العمل الإذاعي من خلال تقديمه برامج إذاعية، منها برنامج يومي في إذاعة (صوت لبنان)، يحمل اسم (على طريقتي)، واستمر حتى رحيله عام (٢٠١٤م).

ولأن جرداق كانت له صداقات كثيرة في عالم الأدب والفن والموسيقا والغناء، مثل أمّ كلثوم ومحمد عبدالوهاب ورياض السنباطي وفيروز والأخوين رحباني ووديع الصافي.. فقد كان من السهل أن يلتقي باثنين من عمالقة الفن في القرن العشرين، ليجتمع الثلاثة على تقديم واحدة من أشهر أغاني سيدة الغناء العربي أم كلثوم، والتي لحنها الموسيقار محمد عبد الوهاب.

ففي صيف (١٩٦٧م)، أقام محمد عبدالوهاب عاماً كاملاً في لبنان، وسكن بجوار جورج جرداق، وكانت السهرات لا تحلو لهما إلا في فندق (لامباسادور) في بحمدون، نظراً لإطلالته على وادي (لامارتين). يقول جورج: (طلب عبدالوهاب قصيدة يلحنها لكوكب الشرق، وصار كل ليلة يسألني أين أضحت القصيدة؟ وفي إحدى الليالي، وكان معنا يوسف وهبي وإحسان عبدالقدوس ونجاة الصغيرة وفريد الأطرش، طلب عبدالوهاب بأن نخرج إلى الشرفة، وهناك رحت أدندن بعض أبيات الشعر، فطلب إليّ أن أعيدها على مسمعه، وصاح هذه القصيدة التي نبحث عنها). وتم اللقاء بين الشاعر وأم كلثوم، وقيل آنذاك إن هذه القصيدة (هذه ليلتي) عرضها محمد عبدالوهاب على أم كلثوم في صيف (١٩٦٧م)، ولكن نظراً لوقوع النكسة في العام نفسه، ظلت حبيسة الأدراج حتى نهاية عام (١٩٦٨م)، حيث غنّتها كوكب الشرق لأول مرة على المسرح القومي في السودان.


محمد عبدالوهاب


وديع الصافي




رئيف خوري

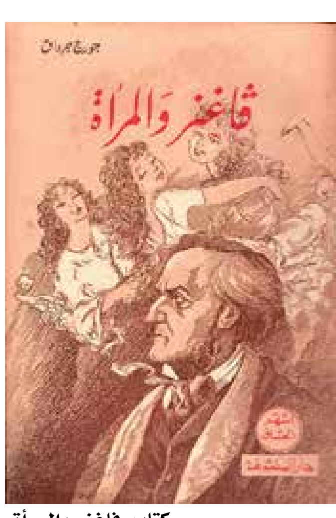

رياض السنباطي


أم كلثوم

طه حسين

كان يختلس أوقات فراغه منذ طفولته ليخلو بديوان المتنبي وشعراء عصره

طه حسين أدرج كتابه (فاغنر والمرأة) ضمن الكتب التي قررها على طلابه



كتاب «فاغنر والمرأة»



د. حاتم الصكر

الآخــر الشعـــري
نصٌّ على نصِّه

ليس للقصيدة ساعي بريد.. هي تجتاز حواجز اللغة والثقافة والجغرافية لتحط في الذاكرة، وتتسلل إلى نصوصنا من بعد حتى قبل درس التناص وتقعيد مفرداته وكيفياته الممكنة نظرياً وعملياً، شَعر الشعراء بذلك فصرح أحدهم من عصر ما قبل الإسلام، بأننا لا نقول إلا معاداً من الكلام ومكرراً.

اليوم تتقدم شهادة شاعر عربي حداثي، ليبسط رؤيته في قراءة شعراء الحداثة: ويتمان وبودلير ورامبو، ويختمها بتعالق شعري فكري مع نيتشه.

الشاعر الناقد شربل داغر قدَّم شكلاً جديداً من التأليف، أو التوليف بعبارة أدق، بين رؤيته وقراءته وأشعاره في كتابه (أنا هو آخر بصحبة ويتمان، بودلير، رامبو ونيتشه).

في الكتاب المختلط، سيرةً ثقافية وتعرّفاً واستذكارات وأشعاراً وأقوالاً من الأربعة ومن شربل، على المتلقي أن ينسلَّ إلى المقدمة التي جاءت في آخر الكتاب، وعنونها بـ(مقدمة متأخرة)، وهذا ليس مطلباً شعرياً أو فذلكة عنوانية، لأنها تتعلق بدور العتبات النصيَّة ووظائفها، فلماذا المقدمة تتأخر إذاً عن مكانها؟ يرى شربل داغر أن المقدمات في العادة مضللة، فهي آخر ما يكتبه الكاتب، لكنها ترد في أول الكتاب، واستبدالاً لهذا المكر التأليفي، يضع شربل مقدمته آخر الكتاب، وفي الحيثيات يقارن ذلك بما يفعل في كتبه الشعرية. ولا يجد القارئ مبرراً مقنعاً لهذا التلاعب بتراتب العتبات وموقع المقدمة كإحدى موجهات القراءة، لكن شربل في مزاج شعري يكتب شعراً في نقد، ونقداً في شعر، كما يقول، ويتناسى المواجد والمناجيات والأخيلة المتأرجحة بينهما، كالرسائل التي يوجهها للمصحوبين في الكتاب، والاستذكارات السيرية من رحلة التعرف إلى المصحوبين الأربعة.

وكيف اختارهم للصحبة؟ يقول شربل إن بينهم وشائج يلخصها بأنهم يشتركون في التمشي: هم راحلون واقعياً أو رمزياً، ولأنهم شدّدوا على الحداثة في كتبهم، التي يقرؤونها هنا، وأن الذات المتكلمة لدى كل منهم تنشق، وتخرج القصيدة إلى الشارع بعد خروجها إلى النثر، وتبقى صحبة الشعر للفلسفة مقصورة على كتاب (نيتشه) المقروء في الصحبة (هكذا تكلم زرادشت) لكن الصحبة المفصلة في لقاء (شربل) بكتبهم، عبر فصل لكل منهم أو كتاب كما يحب أن يسميه، لا تعني توافر تلك المشتركات تماماً، ها هو يستدرك ويبدي تحفظاته، نيتشه نجده موصوفاً بالخبث والقسوة، ربما لفكره المعالَج شعرياً في معمل تأويلي خاص بشربل؛ ليغدو رفيق الصحبة مع الثلاثة المكرسين شعراء حداثة مبتدِعين.

لا يريد شربل أن تكون خطاه بعد الأربعة، أو تبعاً لهم، يختار من الكلمات البارعة في التلميح ما يؤكد قوله: (كتبتُ شعراً من دون أن أتبعهم أو أن أتشابه أو أتماهى مع ما صنعوه). ولتفنيد ذلك، لن يحتاج القارئ إلى دليل نصيّ مثلاً، كالانطلاق من أقوال أو أشعار لهم وإشارات وإحالات نصية، ستكون التعقيبات في الكتاب دليلاً على الاقتراب من الأربعة، حدّ التفاعل الروحي وشراكة الذاكرة، وذاك من لوازم المثاقفة كما نراها، وكما يعلمنا درس التناص الذي لم يرد باسمه في الكتاب، لكن ثمة ما يشي بذلك مثل قول شربل: (هذا الكتاب علامة معلنة من أن الكتب تتناسل من بعضها بعضاً، في حوار أو نزاع معها، في تماسٍّ أو تصادم بها).

لكن استقصاءنا لبعض تفوهات شربل، في ثنايا الصحبة، يرينا ما هو أبعد من

موقف النزاع والحوار، وأقرب من التماهي والتشابه والتتبع، مثلاً عن نيتشه، يقول شربل: (أقتربُ مما فعله في شذراته، هكذا تكلمتُ في كلماته وعِبرها، كسارقٍ علني)، اعتراف يقرّبنا من التناص التام، وبعد أن صرّح، يستدرك بأن السارق لا يطلب شيئاً، ولكن يريد (مؤونة مزيدة في دروب التجوال). لذا؛ كان نيتشه عكس ويتمان يستفزني، كما يقول، لأن له قدرات كامنة على تحريضي! تلك أحد وجوه المثاقفة في اللاوعي، حيث تكمن المقدرة على التحريض والاستفزاز ليكتب المصاحبُ ما قاله الصاحبُ بلغته!

مخاطِباً ويتمان، يقول شربل: (ما استطعتُ الوقوع على ما يدلّني إلى ما شعرتُ به في قراءة شعرك). إن المثاقفة هنا لا تسعف، ويعود شربل عربياً لا باحثاً فيقول عن ويتمان: إنه يقيمني في شعر (أجنبي) لا في شعر أتفاعل معه.

وسنعدّ إذاً من التناسل النزاعي ما يقوله في ويتمان بأنه مغنٍّ واعظ يتكلم بصوت عالٍ كما لو يخطب، لذا لم يجد فيه ما يستفزه أو يحرّضه. كما يقول إنه يؤطره بالخيال منذ العنوان، لكنه يتلمس الأيديولوجي في فكره الشعري ويشدد على تمجيده لأمريكا أو (ما بات اسماً جديداً لعالم قديم)، ويستطرد منه في هجاء هذا العالم المتوحش، ووددت هنا لو قايس شربل ويتمان بأمين الريحاني، وما كتبه في نيويورك التي رآها عام (١٩١٠) نهراً من الكهرباء على ضفتيه جبال من الرخام وغابات من الحديد، هو كل جمالها، وكان ويتمان يرى أمريكا جسداً عظيماً مكتملاً ولكن بروح هزيلة ثمة فراغ في القلب لم يعمَّ من قبل.

يشكل شربل داغر، الأصحاب الأربعة كما يحب، هذا من حقه وحرية قراءته، ولكن بوعد ألا يتبعهم خلاف قناعاته، حصل ذلك في موقفه من الإيقاع مثلاً، فإذا كان نيتشه قد رفض الوزن والإيقاع فليس لناقد وشاعر حداثي أن يتابعه في ذلك ويساوي بينهما، لنقرأ مثلاً (له– أي لنيتشه– موقف جذري من الوزن والإيقاع، إذ يعتبره مما أُقحم داخل الخطاب)، كلمة أقحم تدل على واحد، فيما يتحدث نيتشه عن الوزن والإيقاع معاً، ولا يريد شربل أن يركّز على ذلك، بل سيتبعه بالقول مثلاً إن الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر وهم! وكذا مع قصيدة بودلير، حيث (لم يعد للوزن والقافية ولا الإيقاع حتى أية أهمية على الإطلاق) يقول شربل. وهكذا يسقط الإيقاع عن قصيدة النثر أو القصيدة بالنثر كما يسميها، ولكن دون أن يسوق لذلك ما يكفي من المبررات أو الأسانيد النصية ربما بالقول فقط (إن أي كلام عن إيقاع داخلي مضلل، ودفاعي الطابع).

نظرياً يستخدم شربل داغر مصطلح (القصيدة بالنثر) وإذا كان يريد إنقاذ قصيدة النثر، من مشكلة المصطلح الجامع، بين نقيضين تنبه له روادها ومنظّروها ودارسوها، فإنه لم يغير كثيراً بمقترحه، فقدّم القصيدة مكتوبة بالنثر، وما من فرق ملموس.

وما فعله رامبو عنده هو أنه (إذ خرج من القصيدة وصل إلى اللغة، فيما قادته هذه إلى الشعر). بينما جرى العكس تماماً، فالقصيدة هي التي استقلت عن الشعر.. (الشعر) كتلة تتراكم بالحمولة المعجمية والوزنية، وخطابه الخارجي الممتثل للقوانين القارّة، فكانت الثورة على أعرافه تقود إلى (القصيدة) التي تصنع قوانينها، ولا تحتكم أو تركن إلى ميراث.

في المحصّلة؛ لن يظل إلا صاحب واحد هو رامبو المتسيد منذ العنوان، فهو القائل (أنا هو آخر)، وشربل يستعير ذلك ليكون الآخر في تلك الصحبة الرباعية، وكان متماهياً معه، فقال: (اختلط كلامي بكلامه، سيرتي بسيرته، كتابي بكتبه). ويخاطبه قائلاً: (مثلك يا رامبو سأنتقل إلى فرنسا، إلى مدينتك لكي أستعيدك، لكي أتبعك إلى قبرص وعدن، إلى القاهرة وهرار، سأعلم أنني مثلك متشرد أبداً).

كان ذلك مشوِّقاً حقاً كتاب بأربعة فصول كفصول السنة، فيه مواجد وشطحات وشعر ونقد هو ضرب مبتدَع من المثاقفة الشعرية. هنا آخرُ بنصوص على نصه وحياة تلاحق حياته في الشعر والحياة ذاتها. أما قصائد شربل في الكتاب؛ فلها حديث آخر يطول، لكنها تراءت في نوعين: ما هو أشبه بنص فوق نصوصهم، أو بطيران في فضائها غير بعيد.

> **شربل داغر يقدم رؤيته في قراءة شعراء الحداثة ويتمان وبودلير ورامبو ويختمها بتعالق شعري مع نيتشه**

> **يقدم شكلاً جديداً من التأليف في رؤيته وأشعاره في كتابه (أنا هو الآخر)**

> **يقول شربل إن بينهم وشائج و يشتركون في التمشي فهم راحلون واقعياً أو رمزياً وشددوا على الحداثة**

> **الكتاب فيه مواجد وشطحات وشعر ونقد وهو ضرب مبتدع من المثاقفة الشعرية**

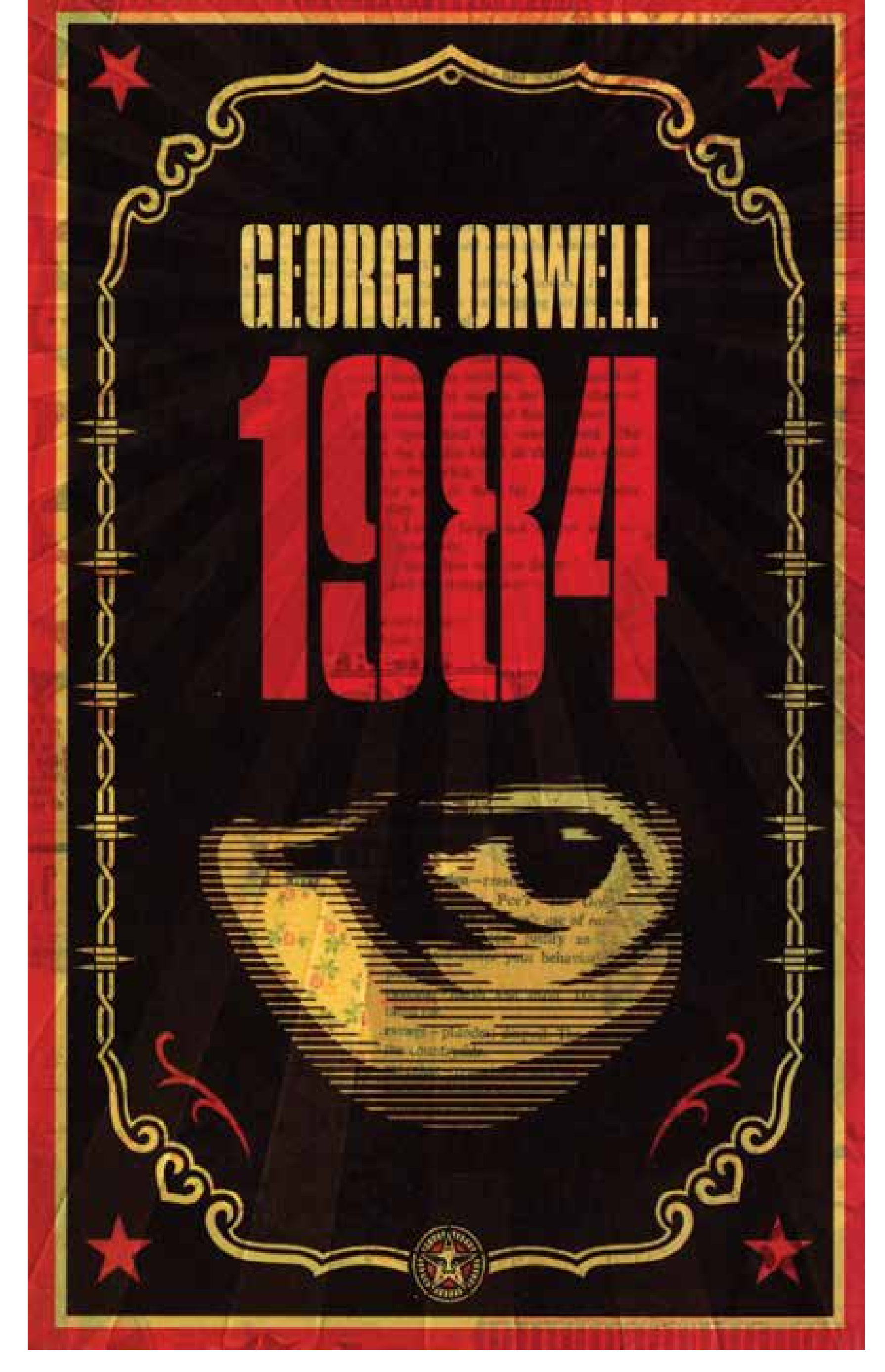
كيف سافر جورج أورويل عبر الزمن

رواية (١٩٨٤)

والمتغيرات التي يعيشها العالم الآن


محيي الدين جاويش

من البداية إلى النهاية.. لا يتوقف الإدهاش في رائعة جورج أورويل رواية (١٩٨٤) التي استشرف بها واقع المجتمعات الحديثة، واستقرأ فيها بخيالٍ مبهر، ما سيكون عليه العالم في ضفة زمنية يفصله عنها نصف قرن تقريباً.



وعلى الرغم من أن القارئ المعاصر للرواية التي كتبت في العام (١٩٤٩م) لن يتلقاها بنفس ما يتلقاها قارئ ما بعد نهاية القرن العشرين، فالقارئ القديم غالباً ما تخيل مع الكاتب مآلات العالم ومستحدثات نظامه السياسي والاجتماعي في المستقبل البعيد، أما القارئ الحالي فيتعجب وهو يسأل كيف لأورويل، أن يتصور سيناريو ويضع تفاصيله الدقيقة بكل هذا التطابق مع الواقع الذي نحياه الآن؟ وكيف تنبأ المؤلف بأن مصير العالم سيتغير بهذا الشكل؟ وكيف تطابقت الوقائع مع الصور الرمزية التي حوتها الرواية؟ ناهيك عن الاختيار العبقري للفترة التي دارت فيها الرواية، فهي في قلب حقبة الانفتاح والسطوة المادية على كافة مناحي الحياة، وقريبة من عصر التكنولوجيا السريعة، التي أصبحت بأهمية الطعام والهواء وتغلغلت في كل شيء حرفياً.

العالم الذي تغير بشكل حاد وسريع منذ سبعينيات القرن الماضي، رتب أورويل بشكل مذهل خطوات تحوله بكامل تفاصيلها، مضفياً صورة ضبابية على الماضي، ليجعله مبهماً وغير مفهوم ومشكوك في أحداثه وتفاصيله، وقابل للتعديل والتحوير وهي لفتة بالغة الذكاء، وطّن فيها أورويل ذهن القارئ في الحقبة التي تعايشها شخوص الرواية بكامل تفاصيلها، وإن كان التركيز الأهم في الرواية على النظام الذي يمثل سقفه (الأخ الكبير) وهي الرمزية التي وضعها الكاتب للحزب الحاكم المهيمن على كل شيء، والتي تصور النظام العالمي الآن وأقطابه الكبرى التي تتواتر علاقاتها بين سلم وحرب، وإن لم يأتِ التطابق بين الرواية والواقع كاملاً ظاهراً لكن في جوهر مقصد نص أورويل ورؤاه، فإن متغيرات العالم التي رسمها أورويل في روايته والمتغيرات التي يعيشها العالم حالياً تشابهت بشكل يدعو للإعجاب والعجب، وكأن الكاتب سافر عبر الزمن، ثم عاد ليصور ما رآه. فعلى سبيل المثال العالم الآني، الذي تختفي فيه الحواجز، ويسهل إخضاع الأفراد فيه بشكل ما إلى الرقابة الإلكترونية بوسائل متعددة الصور، من أقمار صناعية، مروراً بالسجلات الإلكترونية، وانتهاءً ببرامج تحملها الهواتف الذكية، صورها أورويل بشاشات عرض تراقب الحياة العامة والخاصة للسكان.

أورويل، كان بالغ الذكاء حين صور التحولات كافة، ليعطي القارئ القديم والجديد معايشة للواقع، الذي تصوره الرواية، فالتحول الاجتماعي صوره أورويل انبثاقاً من التحولات السياسية وليس بالانفصال عنها، حتى لا يبتعد عن النسق العام الذي رسمه، وإن لم يكن التركيز على التحولات الاجتماعية قوياً، لكنه لم يكن ضعيفاً أو مهملاً، والانبثاق هنا كان من خلال علاقات (ونستون) بطل الرواية مع جيرانه وزملاء العمل، وقاطني الأزقة الفقيرة، ورواد المقهى والباعة وأبناء الشوارع والطبقات المنسية، والفئات المسحوقة.


جورج أورويل

أراد أورويل أن يصور العاطفة والمشاعر الإنسانية لمواطني عام (١٩٨٤)، والتي ستتغير بطبيعة الحال مع التغير الحاد لكل ماديات الحياة المعاصرة، فإضافة إلى الحوار الذاتي، الذي يحكي فيه (ونستون) عن علاقاته مع زوجته، ومن قبلها علاقته بأمه وأخته، يدس أورويل قصة عشق (ونستون وجوليا) زميلته في العمل، وكيف

استقرأ أورويل في روايته وبخيال مبهر ما سيكون عليه العالم في عصر التكنولوجيا

صور لنا كيف ستختفي الحواجز ويخضع الأفراد إلى الرقابة الإلكترونية وبرامج الهواتف الذكية


الكشف أثناء دخول مراكز التسوق والناس مكممة

تحولت العاطفة تجاهها من خوف وكراهية ونفور إلى حب جامح وتعلق عنيف وتوحد حميم في الأفكار المعادية لـ(الأخ الكبير)، ثم النهاية الفاترة لعلاقتهما، التي مرت بمنعطف اختباري وقف فيه(ونستون) أمام جوليا موقف النذل الخاسر.

إطالة أورويل وإسهاماته في رواية (١٩٨٤) لم تخلّ بالنص ولم تصبه بداء الرتابة، بل كانت مناسبة وملائمة ومطيّة مطيعة لمعايشة الحالة العامة للرواية، واستيعاب المقاصد التي يرمي إليها المؤلف كما هي، التغلغل في التفاصيل والحبكة القصّية لحكايات المجتمع، الذي يعيش فيه (ونستون سميث) والمراقب على مدار الساعة والخاضع لسلطة الأخ الأكبر الذي يفرض على السكان نمط حياة مبرمجاً يحدد لهم فيه حتى مواعيد النوم وأنواع الطعام والسكن، بل واستخدام لغة جديدة والابتعاد كلياً عن اللغة القديمة، كل هذا قدمه أورويل بأسلوب سردي بليغ، ولغة سلسة لينة خالية من التعقيد والحشو، بل إن مجرد تصور الاختصار في مواطن الإسهاب تلك، سيعطينا تخيلاً لنص مبتورٍ خالٍ من أهم عناصره، بعيد جداً عن غايته المهمة.

التطور المفاجئ في نهاية الرواية، كان مثل السقوط الفجائي من ارتفاع شاهق أثناء سير هادئ في حديقة مطمئنة، فالثوابت التي شرع (ونستون) في بنائها تنهار والداعم الأقوى والمؤيد الأهم للأفكار المناهضة التي عشّشت في عقل (ونستون) كشف عن قناع رهيب، لم يمسس قلبه شك في أنه موجود، والفكرة المثالية التي اعتنقها (ونستون) وعانى نفسياً وجسدياً من أجل تحقيقها، هُزمت شر هزيمة، كما انتهت علاقته بمحبوبته (جوليا) نهاية باهتة، ليغلق أورويل باب روايته بهدوء كما فتحه في بدايتها بهدوء، وليبقى القارئ متأثراً برحلته الطويلة الخلابة، ومعه نفس السؤال الذي يحمله الذين سبقوه في قراءة (١٩٨٤)... كيف سافر جورج أورويل عبر الزمن؟!

جورج أورويل، قدم رواية متكاملة محشوة بأفكار متداخلة بأسلوب سردي مشوق، وإن كانت متشائمة صورت العالم خالياً من كل الحريات، إلا أنها نسجت في النهاية رائعة أدبية، وعلامة من علامات الخيال السياسي استحقت بعدها أن تدخل ضمن قائمة أفضل مئة رواية في العالم، وأن تترجم إلى أكثر من ستين لغة دون أن يخفت الإقبال عليها من قبل قراء يعتبرون أنها باتت وثيقة الصلة بواقعهم ونبوءة من نبوءات العصر الحديث، بل وتسهم في تفسير بعض القضايا، على الرغم من استمرار صدماتهم بالعالم السيئ وتفاصيله السوداء، التي صورها أورويل في روايته الرائعة (١٩٨٤).



المراقبة عبر الكاميرات

> التغير بدا واضحاً أيضاً من خلال علاقات بطله (ونستون) مع جيرانه وزملائه في العمل والآخرين

> ركز على تصوير العواطف والمشاعر الإنسانية والتأثير الحاد لماديات الحياة المعاصرة

رواية

جورج أورويل

1984

المركز الثقافي العربي

جورج أورويل

1984

على مدى سنوات طويلة، ظلت رواية «1984» لجورج أورويل تُستعاد يعود إليها الكتّاب الذين يتحدثون عن الديكتاتورية والأنظمة الشمولية. وعلى مدى سنوات طويلة، ظلّت هذه الرواية حيّة وتقرأ بسبب جمالياتها الأدبية وبسبب الصورة السياسية التي قدّمتها.

اليوم، وفي ترجمة جديدة، تقدّم هذه الرواية التي صوّرت بطريقة تنبؤية، مجتمعاً شمولياً يخضع لديكتاتورية فئة تحكم باسم «الأخ الكبير» الذي يمثل الحزب الحاكم، ويبني سلطته على القمع والتعذيب وتزوير الوقائع والتاريخ، باسم الدفاع عن الوطن والبروليتاريا، حزب يحصي على الناس أنفاسهم ويحوّل العلاقات الإنسانية والحب والزواج والعمل والأسرة إلى علاقات مراقبة تجرّد الناس من أي تفرّد وتخضعهم لنظام واحد لا ينطبق على مسؤولي الحزب.

إنها رواية تُقرأ، ثم تُقرأ من جديد.

المركز الثقافي العربي

غلاف رواية (١٩٨٤)

نسيم

يسرى مقدّم في روايتها

«صباح الخامس والعشرين من ديسمبر»



نجوى بركات

كتاب (صباح الخامس والعشرين من شهر ديسمبر)، للكاتبة والناقدة اللبنانية المعروفة يسرى مقدّم، التي سبق أن نشرت كتابين هما: (مؤنث الرواية)، و(الحريم اللغوي)، صدر حديثاً في (١٣٩) صفحة عن شركة المطبوعات للتوزيع والنشر في بيروت. والكتاب الذي يتناول خبايا الأمومة وأسئلتها وحيرتها، ليس حتماً الأوّل من نوعه في الوطن العربي، وإن بقيت تلك الأعمال على ندرة، إذ يتمّ فيها كسر تمثال الأمومة المقدّس، بغية إظهاره حقيقياً، متخلّصاً من كل محاولات التنميق والتلوين والتجميل المصاحبة له. أجل؛ في الأمومة بُعد تراجيدي لا يسهل التعامل معه، خاصة لدى النساء (الحديثات)، اللواتي لا يردن التضحية بكيانهن ومتطلبات تحقيق ذواتهن، أو أن تقتصر أعمارهن على إنجاز (وظيفتهن) كأمهات. (تأخذني الأمومة إلى وجه آخر مستبد يتجسّد في صورة منمّطة وكابتة، تظلّ حبيسة إطارها، ينظرني الناس من خلالها، ولا يرونني من دونها كائناً كاملاً، كأنها تختزلني إلى ما دوني كأني سجينتها، تعزلني عن وجوهي الأخرى، بل هي تبتلع وجوهي المتعددة. كأن لا قيمة ولا جدوى من وجودي خارجها).

نحن هنا مع عمل يفكّك تراجيديا الأمومة، وأمومة اليوم على وجه الخصوص، حيث لم تعد المرأة تخفي تركيبها وتعقيدها وتمردها، ورفضها وخروجها على الأدوار النمطية المنوطة بها، مجاهرةً برغبتها بهجر الزنزانة المقدّسة التي تدعى الأمومة. (كأن ليس لك وجود بذاته خارج وظيفتك الأمومية. نعم، وظيفتك بالمعنى الحرفي للكلمة، ومع سبق الإصرار، الوظيفة المأزق التي لا انعتاق منها، سواء أذعنت لها أو أنكرتها). ومع ذلك، وبرغم نجاحهن في الهرب من الزنزانة، فهنّ لا يسلمن تماماً، إذ ستنغصهن وتجلد قلوبهن مشاعر النقصان والإحساس بالذنب والاعتراف بشيء من أنانية، تدفع ثمنها بنوّة معذّبة تلوم وتحاسب وتقتصّ وتقسو عن حق.

وما يزيد من حدّة تلك المشاعر السلبية، التي تُدفع ثمناً لشيء من الحرية واسترداد الذات، المقارنةُ بين الأمومة الغائبة كما تسمّيها يسرى، و(الأمومة الرسولية) التي تمثّلها والدتُها سكنة، مع ما يصحبها من حبّ الذات ونعمة التنعّم بحبٍّ غير مشروط تغدق به سكنة على ابنتها، يقابله الخوف من ولوج زنزانة (الأمومة الجبرية). (زنزانتك كانت جنتنا يا سكنة). وسكنة الفائضة حبّاً ستملأ غياب ابنتها الأمّ، بأن تحضن وتعنى بنفسها بحفيدها البكر، لتتاح ليسرى مواصلة حياتها كأن شيئاً لم يكن، تقول: (الشعور بحريّتي كان يُسكرني، فأمتلئ بخفّة عجيبة، أصير أكثر لطافة ورقّة واستجابة وكرماً تجاه الخارج، وأنسى.. أنسى القفص، أنساكِ وأنسى طفلي يا أمّي). ثم تضيف في مقطع آخر: (بيني وبين طفلي نبت عشب الغربة، عميتُ عنه وتركته ينمو إلى أن تكاثف وصار (هشيراً)، كذاك العشب الذي يُنبته الهجران وترتجله الحقولُ المتروكة)..

إن القسوة تجاه الذات، التي تمارسها يسرى مقدّم، ليست بالأمر السهل، خاصة وأن البوح الذي تلجأ إليه يبتعد عن أن يكون استغفاراً أو جَلداً للذات، تكفيراً عن ذنب أو استدراراً لشفقة. هي القسوة التي تعيد الأمور إلى نصابها، تروي الحقيقة بحياد، لكي تؤكّد لمن تضرّروا منها، أنها لم تكن تملك خياراً آخر، وأنها هكذا، من دون زيادة أو نقصان، أمّ (أخرى) إذا صح التعبير، ينبغي تقبّلها مجبولةً بحبّ أولادها، إنما دون نكران الذات. أجل، يسرى مقدّم مستعدة لدفع الثمن، ولن تساوم على حرّيتها مهما يكن، إذ (يخطئ من يظنّ أن بمقدور المرأة أن تناوش، ببساطة، المقدّسات والمسلّمات الإكراهية، وأن تحسم بيسر وسهولة صراعاتها، ولا سيما إذا كانت المرأة أمّاً).

في الخاتمة التي تؤكّد ثراء هذه التجربة الذاتية، وفرادتها الأدبية قطعاً، والتي تحمل عنوان (كيف اختفيتُ من صورتنا العائلية ليلة الميلاد؟)، ستجد يسرى نفسَها غائبة عن الصورة العائلية، برغم حضورها مع العائلة، فيتعاظم شعورها بالاكتئاب والوحدة.. (في الحقيقة، أعاني منذ مدّة من إحساس حاد بالتخلي والإهمال، ويتخلّق لي أني منسيّة ومتروكة). غير أنّها لا تندم على خياراتها ولا تستسلم، إذ تضيف: (سأستغفر نفسي يا سكنة، وأعدها بالسعي لترسيخ كل ما يؤكّد استحقاقي الذاتي لحياة هادئة، لا يعكّرها حصار ولا خوف ولا ذنب).

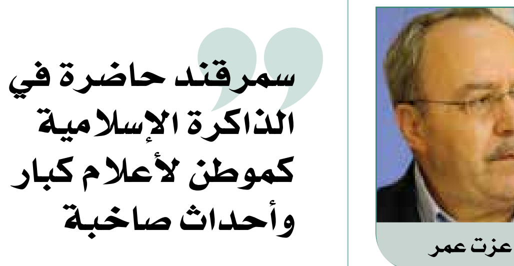
> **تتناول الروائية خبايا الأمومة وأسئلتها وحيرتها بعيداً عن التنمق والتخيل**

محمد المنسي اشتغل على الغرائبية

والزمكان الفني في روايته «قمر على سمرقند»

محمد المنسي قنديل، طبيب وكاتب مصريّ له عدد من المجموعات القصصية، وأخذت السينما قصته (الوداعة والرعب) وحولتها إلى فيلم اشتهر باسم (فتاة من إسرائيل)، بينما حوّلت روايته (يوم غائم في البر الغربي) إلى مسلسل درامي باسم (وادي الملوك). نشرتها دار الشروق، ووصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية.

عزت عمر



سمرقند حاضرة في الذاكرة الإسلامية كموطن لأعلام كبار وأحداث صاخبة

سمرقند الحاضرة في الذاكرة الإسلامية كموطن لأعلام كبار في زمان وزيرها الألمعي نظام الملك، وأحداثها الصاخبة مع التتار والحشاشين، فضلاً عن حضور شاعرها الشهير عمر الخيّام وجملة الأحداث التاريخية، التي كان قد رواها أمين المعلوف في رواية الكبيرة (سمرقند).

هذه المدينة سنتعرّف إليها وإلى جوارها، من خلال رواية محمد المنسي قنديل هذه، ومن خلال اشتغاله بدأب على الزمكان الفني في رحلة الطبيب المصري علي. بمعنى آخر تخييل ماتع باهر، ينطلق من المكان الأليف المسمّى سمرقند كحاضرة تاريخية من جهة، ومعاصرة بأبنيتها ومساجدها وشوارعها والحياة الاجتماعية والثقافية، إذ يتوغل السارد فيها عميقاً، ويبني نصّه على جملة من المفارقات السردية للعديد من الحبكات، التي ينشئها في كلّ حكاية من الحكايات المتجاورة والمترابطة في آن، ومنها على سبيل المثال (حكايات السهوب)، و(حكايات بخارى)، و(حكايات طشقند)، فضلاً عن حكاية السارد كأطر مرجعية تفرعت عنها حكايات كثيرة، تنهض على جملة من التناصات والمتفاعلات النصّية، التي وظّفها الروائي كما في أدب الرحلة، المتّسم بإيراد أسماء الشخصيات التاريخية والأسطورية وأسماء المدن والأنهر والسهوب وسواها كمهارة بنائية أغنت العمل، فضلاً عما أورده من أحداث ومغامرات صادفت


أمين معلوف

الطبيب المسافر، من خلال اختيار شخصيات ترتبط بالمكان وبتاريخه القديم والمعاصر، كسردية (نورالله) الإمام العالم سابقاً، والسائق والدليل المرافق لاحقاً، وكان يقلّه من طشقند العاصمة إلى سمرقند، فضلاً عن التاريخ الذي جمعها بالقاهرة كعاصمة إسلامية ناهضة بين عالمين متصارعين، فيخبر (نورالله) الطبيب علي، أنه زار القاهرة ضمن وفد العلماء المسلمين السوفييت، والتقى الرئيس جمال عبدالناصر، أيّام تطوّر العلاقات المصرية السوفييتية، وكانت أوزبكستان إحدى دول الاتحاد السوفييتي السابق.

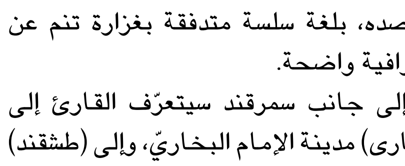

محمد المنسي

(قمر على سمرقند) في خلاصتها رواية كشف واكتشاف للذات والعالم، من خلال استعراض التاريخ في جغرافيا واسعة الأمكنة زاخرة بالمعالم التاريخية، من مثل مسجد الإمام البخاري وحكايته المرتبطة بـ(بيبي خاتون) وغيرها من الشخصيات النسائية التي حفلت بها الرواية.

انطلق الروائي من تخيل ماتع ومكان أليف يسمى (سمرقند)

امتاز السرد بتقنيات إضافية عديدة مثل الوصف المتقصّي والحبكات المدروسة، فضلاً عن تقنية (الفلاش باك)، التي لا بدّ منها للتعرّف إلى ثقافة الشخصيات وحضور الزمكان بزخم مشوّق. وفي مقدّمة هذه الشخصيات يأتي الطبيب المسافر علي، السارد المتماهي بمرويه كشخصية محورية، تقع على عاتقه مهمة الكشف عمّا يتفاعل داخل الشخصيات الأخرى من نساء ورجال، سواء من خلال السرد المباشر، أو من خلال الحوارات بينه وبين (نورالله) ويضيئها الفلاش باك لربط الماضي بالحاضر، إلى جانب تبصير القارئ بتفاصيل الزمكان، وطرح مزيد من الأسئلة الذكية لتشويق القارئ وإيصاله إلى

يتوغل السارد عميقاً ويبني نصه على جملة من المفارقات السردية للعديد من الحبكات في حكايات متجاورة ومترابطة معاً



مقاصده، بلغة سلسة متدفقة بغزارة تنم عن احترافية واضحة.

إلى جانب سمرقند سيتعرّف القارئ إلى (بخارى) مدينة الإمام البخاريّ، وإلى (طشقند) العاصمة الحالية في فصول مستقلة، ففي الفصل المعنون بـ(حكايات بخارى) على سبيل المثال يتّجه السارد لبناء فضائه الروائي، بما ينسجم والأجواء السياسية والدينية التي تتسم بها هذه المدينة، من خلال «نورالله» كشخصية ساردة بدورها، ليحكي حكايته مع صديق عمره (لطف الله) بما يشبه استطرادات شهرزاد، في الحكاية الإطارية وهنا مجتزأ دال: (تبرق عينا لطف الله وهو يتوقف قليلاً قبل أن يستجمع أنفاسه ليحكي عن لحظة انتصار جدّه، عندما رحل إلى موسكو لجلب المصحف العثماني).

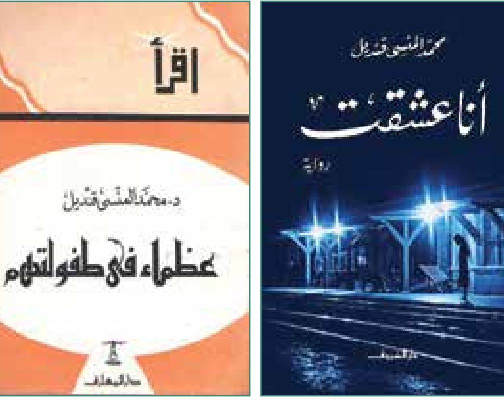
كان هذا المصحف موجوداً في سمرقند، ولكن الروس حين جاؤوا سلبوها شيئين: المصحف العثماني ولقبها كعاصمة للبلاد، فقرروا نقلها إلى طشقند المجهولة، ليستجدّ واقع جديد في أوزبكستان بعد انهيار الاتحاد السوفييتي.

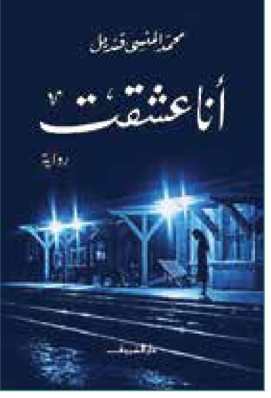
ثمة بنية غرائبية تتجاور حكاياتها الشبيهة برحلات السندباد، الذي كان ينطلق في العادة من بغداد، كمدينة سحرية ومركز الحكايات في فضاء سردي ذي طبيعة إسلامية، تلعب المصادفة دوراً مهماً في الرواية كمصادفة لقاء الطبيب بالسائق الدليل (نورالله) وبداية سرد الحكايات.

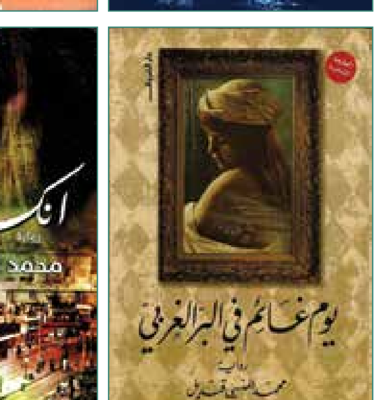
ثمّ يأتي السؤال عما يفعله الطبيب المصري

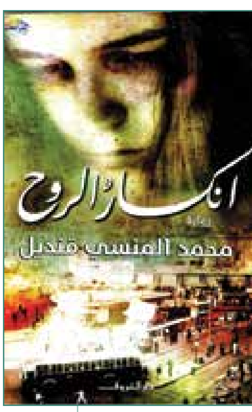


مدينة طشقند

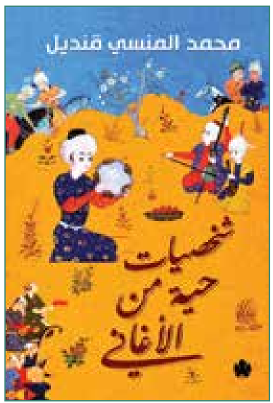












من أغلفة رواياته

في أوزبكستان، وما أسباب سفره إليها كحبكة إضافية تكشف عن جانب من العلاقات المصرية السوفييتية، وبعض ما جرى للضابط الكبير في الجيش المصري والد السارد الطبيب، الذي قصد سمرقند لملاقاة الجنرال (رشيدوف) للاستعلام منه على مصير والده، آملاً في أن يستجيب لعديد من الأسئلة التي خلّفها موت والده الغامض، ولكن الجنرال (رشيدوف) كان يعيش مشكلة ابنته التي تركته، ما فتح المجال لحكاية جديدة ومغامرة سندبادية.

هذه السردية بدورها ستقود القارئ للكشف عن مجريات الحياة السياسية والعسكرية لمصر إبّان حروبها مع إسرائيل، وهذا السؤال سيقود القارئ للكشف عن شخصية الطبيب، منذ انتسابه إلى كلية الطبّ وعلاقاته الشخصية بوالده من جهة، وعلاقاته الاجتماعية المتضمنة قصص الحبّ مع زميلات الدراسة.

ويمكننا القول، إن رواية (قمر على سمرقند) امتازت بمشهديات بصرية، تحرى من خلالها الروائي وصفاً متقصياً أشبه بكاميرا متنقّلة في المكان، وهذه مزية تعبّر عن ثقافة بصرية وحساسية، خاصة تجاه التفاصيل باعتبارها جزءاً مهمّاً من روائية الرواية.

الرواية كشف واكتشاف للذات والعالم من خلال استعراض التاريخ في جغرافيا واسعة وزاخرة بالمعالم

تميزت الرواية بمشهديات بصرية ووصف أشبه بكاميرا متنقلة في المكان

فواصل

واقعيـة السرد والرباط المقدَّس في رواية (ذكريات قاصرة)


محمد جمال المغربي

عند قراءة أي نص أدبي أو روائي لا بد من دراسة السرد الروائي للنص، لأنَّه من أكثر الدراسات النقدية خصوبة وصعوبة، فدراسة هذا السرد هي المدخل الرئيسي للتعرف إلى جوهر النص الروائي.

فالرواية عبارة عن قولٍ يتضمن عدداً من الرسائل المتبادلة بين (السارد) وهو المؤلف الحقيقي، و(المسرود له) وهو القارئ الحقيقي، تلك الرسائل تحتوي على شخصيات تتحاور فيما بينهما، وهذا النوع من السرد هو أحد معطيات المنهج الأسلوبي، والذي اعتمدت عليه الكاتبة الفلسطينية خالدة غوشة في روايتها الأخيرة (ذكريات قاصرة) والتي استخدمت في سردها زوايا الرؤية الخيالية والرؤية القولية، فاعتمدت على حكي الأحداث والأقوال والذكريات على لسان راوٍ ساردٍ يقدمُ للقراءِ ما في جعبتها من حكايات بصوتها هي، ولم تترك لأية شخصية في الرواية الحرية في البوح للقارئ بما تريد، فلا صوت يعلو على صوت السارد العليم في الرواية، وهذا الأسلوب السردي يسمى بأسلوب المؤرخ والذي يعتمد على تتبع الأخبار ونقلها موثقة للقارئ بطريقةٍ مقنعةٍ، سواء عن طريق اللغة أو عن طريق وسائل تعبيرية أخرى، كتعبيرات الوجه وحركات الجسم ونظرات العيون.

وبعد دخولِ الحداثةِ القرن العشرين، أصبحَ الأدبُ الروائي متوغلاً في قضايا المجتمعِ، وأزماتهِ الواقعيةِ، ليتخلَّى عن الشكلِ الأسطوريِ في الفنِّ الروائي، ويدمجُ الأدب بالحياةِ الواقعية، ويدخلُ الوعي الفكري الأيديولوجي الموجود في الرواية إلى الحياةِ الحقيقية، ليشعرَ القارئ بأنَّ شخصيات الروايةِ شخصياتٌ مجسدةٌ حقيقيةٌ يراها بتكْنيكٍ سينمائي، والذي ساعد على ظهورِ فنٍّ قصصي جديدٍ في سردِ الروايةِ يتقمّصُ فيه (المؤلفُ الحقيقي) دورَ البطلِ عن طريق (السارد) ويتحدثُ بلسانه، ليعبِّر عن وجهةِ نظرهِ في قضيةٍ معينةٍ شَغَلَتهُ أو ربما عايشته.

> أرسلت الكاتبة من خلال روايتها رسالة تراجيدية عبر بطلها

(ذكرياتٌ قاصرةٌ) روايةٌ وليدةٌ جاءت بعدَ مخاضٍ لربَّما عانته الكاتبةُ نفسها مع بطلةِ الروايةِ(جود) معانَاتها سواءً بسواء.

أرسلت لنا الكاتبةُ رسائلَ تراجيديةً عَبْرَ بَطَلتها (جود) (الأمُّ العاشقة) تحكي فيها قصةَ (حُبٍّ أسطوري)، لكنْ هذه المرة ليس حبّاً رومانسياً، إنَّما ملحمةُ حبٍ جَمَعت أمَّاً وهي بطلة الرواية (جود) وابنها الوحيد (نوح) تحت (رباطٍ مقدسٍ) هو الأمومة، هذا الرباطُ المقدسُ، إنْ صحَّ التعبير، هو الذي جَمَعَ بطَلي الرواية (جود ونوح) طوال عمرٍ طويلٍ أصابه التصدّع بعد زواجه الذي انتشل منها جوهرتها التي حافظت على استمرارِ لمعانها منذُ رزقت بها، لم تكتفِ تلك الفتاة بسرقته بل عزلت (نوحاً) من مملكةِ أمِّهِ ومنعتهُ من برِّ أمِّه.

استخدمت الكاتبة تقنية (العاكس) في الرواية المعاصرة، وتحررت من النمط الإخباري الأحادي الجانب، إلى ناحية العرض بموضوعية والقريب من التكنيك السينمائي، فكانت السارد والعاكس في آن.

وقامت الكاتبةُ بسردِ تلك الحكايةِ بأسلوبٍ تتضخمُ فيه شخصيةُ الساردِ تضخماً كبيراً لدرجةٍ لن يستطيع قارئ الروايةِ سماعَ صوتٍ آخر، سوى صوتِ الساردِ الذي يتصف بأنَّه (السارد العليم).

وكان حديثها (ذاتياً) كثيراً اسْتَخْدَمت فيه ضمير المتكلم، وكأنَّها تتحدث عن نفسها وعن الأحداث المأساوية، التي مرَّت بها والناتجة عن غيابِ فلذة كبدها عنها، وهنا يحدثُ التلبسُ بين شخصيةِ (الساردِ) وشخصية (الراوي)، لتتحول إلى (السارد الراوي) الذي يشارك في أحداث الرواية ويمثل مع أبطال الرواية بنفسه، وهذا ما يجعل القارئ لا يسمع بأذنيه فقط بل يسمع ويرى، ما يضفي تشويقاً وإثارة وتعايشاً من القارئ مع أحداث الرواية.

استخدمت الكاتبةُ النقطَ المتجاورةَ للدلالةِ على لحظاتٍ من الصمتِ تتخللُ الكلامَ، فعملت على تسجيلِ السكوتِ، إضافةً إلى تسجيلِ الكلام، كذلك استخدمته لتوحي لنا بسرعةِ تدفقِ الكلامِ والمشاعرِ ومباشرتها، فنجدُ الجملةَ تُسْرَدُ وراء الجملةِ بسرعةٍ يفصلها حرف (الواو) أو (الفاء)، ومرة أخرى تستخدمها بوصفها فواصل للحوارِ مع النفسِ، والذي كنتُ أشعرُ بغموضه تارةً وبمباشرته تارةً أخرى.

فكرةُ استدعاءِ روحِ الأمِّ من الكاتبةِ في أحداثِ الروايةِ لتجعلها (ضيفة شرف) فكرةٌ جيدةٌ، وكأنَّ ذكريات بطلة الرواية (جود) القديمة مع أمِّها صارت ملجؤها، الذي تفرُ إليه عندما يهاجمها طوفان (نوح)، فكان حوارها مع أمِّها رسائلَ غير مباشرةٍ موجَّهة (لنوح) أحياناً وكانت بالنسبة لها الجبل الذي تستمد منه القوة عندما تشعرُ بالضعف والوحدةِ والجفاء، لتستعيد منها القوة والأنس والحكمة.

لم تكن الرواية طويلة تجنباً للرتابة والملل، ولم يكن مقصد الكاتبةِ منها كتابة قصصٍ للتسليةِ، بل كان هدفُها رصد ظاهرةٍ وعرض مشكلةٍ، من صميم الواقعِ المُعيشِ بأسلوبٍ أشعر بأنَّه يحملُ رائحَةَ صاحبه في سرده.

أنا البحر في أحشائه الدرُّ كامنٌ... فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي

حافظ إبراهيم
شاعر النيل



عبدالعليم حريص

يعتبر الشاعر محمد حافظ إبراهيم، أحد رواد مدرسة الإحياء في الشعر العربي الحديث، وقد لقب بشاعر النيل وشاعر الشعب وشاعر السياسة، ومن خلال ألقابه ندرك مدى المكانة التي احتلها، حتى إن بعضهم فضله على شوقي، وقد قال طه حسين عنه وعن شوقي: (هما أشعر العرب في عصرهما). وقال: (أما أنا فلا أستطيع أن أقول: إن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق). وكان حافظ شاعراً يخاطب الوجدان ويطرح القضايا المعاصرة، وقد نجح في أن يلهب المشاعر من خلال قصائده الوطنية والاجتماعية والسياسية.

وعلى الرغم من أنه كان يفتقد سعة الخيال؛ لكنه استطاع أن يتغلب على ذلك باستخدام التراكيب الجزلة، والعبارات المتينة التي تنم عن مخزون لغوي غزير.

ويحسب لحافظ إبراهيم، برغم ما أشيع عنه من لامبالاة، أنه كان مجيداً ومُتفرداً في أشعاره غير مُقلِّد، كما فعل أحمد شوقي في مُحاكاته لأشعار المُتنبّي، والشاعر محمد عبدالمطلب الجهني في مُحاكاته لأشعار البدو، وأيضاً الشاعر علي الجارم عند مُحاكاته للشعر العباسي.

ولد حافظ على ضفة النيل، حيث ولد في سفينة (ذهبية) كانت راسية على شاطئ النّيل، ووالده هو المُهندس المصريّ إبراهيم فهمي، وهو من المُهندسين الذين أشرفوا على قناطر ديروط بأسيوط، وقد أكد ذلك المفكر أحمد أمين حيث قال: (كان إرهاصاً لطيفاً، وإيماءً طريفاً، إذ شاء القدر ألّا يولد شاعر النّيل إلّا على صفحة النّيل).

أما يوم مولده؛ فلم يكن معروفاً بالضبط، لكنه حينما عُين في دار الكتب المصرية، طلب منه تاريخ ميلاده، فذهب إلى لجنة طبية قدرت عمره وقتئذٍ بـ(٣٩) عاماً، وكتب في أوراقه الثبوتية أنه مولود في العام (١٨٧٢م)، توفي والده وهو في سن الرابعة، وبعدها انتقل للقاهرة مع والدته التركية، للعيش مع خاله، وقد توفيت والدته بعد ذلك بفترة وجيزة، فذاق شاعرنا مرارة اليتم والفقر والتشتت، وفي النهاية شعر بأنه عبئاً ثقيلاً على خاله فتركه ليعتمد على نفسه.





اشتغل في بداية حياته بالمحاماة نظراً لفصاحته وحسن بيانه، لم يكن وقتها الحصول على شهادة في القانون شرطاً وأمراً مهماً. وخلال عمله في المحاماة، اطلع على كتب الأدب، وأعجب بالشاعر محمود سامي البارودي، ثم التقى العديد من الأدباء والشعراء في مجالس الإمام محمد عبده، وقد ظل ملاصقاً له فترة كبيرة، ثم التحق بالحربية، ومن ثم بالداخلية، وفصل منها لعدم اكتراثه بمتطلبات العمل، ثم عاد للحربية، وسرعان ما عاوده الملل والضجر خلال وجوده مع الجيش في السودان، وقد أحيل إلى التقاعد بناء على طلبه.

أحد رواد مدرسة الإحياء في الشعر العربي الحديث



نهر النيل

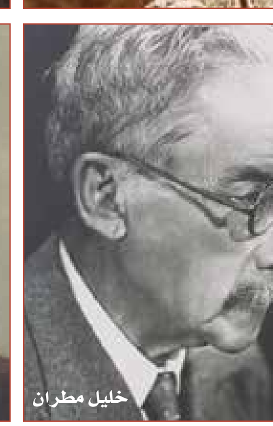



مصطفى كامل

محمد عبده

سعد زغلول

محمود سامي البارودي


خليل مطران


أحمد أمين


علي الجارم


طه حسين

من أبرز كتبه (ليالي سطيح) في النقد الاجتماعي) وترجمة رواية (البؤساء) لفيكتور هوغو، و(الموجز في علم الاقتصاد) بالاشتراك مع خليل مطران، وكتاب (في التربية الأولية) مترجم عن الفرنسية، وله ديوان شعر من جزأين لم يطبع في حياته. وقد كتب حافظ الشعر والنثر، واهتم بقضايا وطنه، وعرف عنه عنايته باللغة العربية، ومن ذلك قصيدة يتكلّم فيها على لسان اللغة العربية إبان أحرج الفترات الزمنية، التي مرّت على الوطن العربي، خلال الاستعمار والانتداب على المنطقة العربية، حيث تعالت الأصوات بالمناداة بكتابة اللغة العربية بالحروف اللاتينية، واعتماد اللاتينية لغةً رسميةً للتعليم في مصر، فكتب حافظ في ذلك حتى خلد بقوله في وصف العربية:

أنا البحر في أحشائه الدرُّ كامنٌ

فهل سَاءلوا الغوّاص عن صدفاتي

ولحافظ عدة قصائد أنشدها على لسان غيره، فكما تحدث على لسان اللغة العربية، نراه هنا يبدع في التحدث على لسان مصر في قصيدة (مصر تتحدث عن نفسها)، وقد ألقاها بعد عودة عدلي يكن باشا، عقب عودته من أوروبا، قاطعاً مفاوضاته مع الإنجليز ومستقيلاً من الوزارة. وقد تغنت بها كوكب الشرق أم كلثوم، وهي إحدى أجمل أناشيده في حب مصر، ومطلعها:

وقف الخلق ينظرون جميعاً

كيف أبني قواعد المجد وحدي

وبناة الأهرام في سالف الدهر

كفوني الكلام عند التحدي

أنا تاج العلاء في مفرق الشرق

ودراتـــــه فـرائـــد عقـدي

إن مجدي في الأوليات عريق

من له مثل أولياتي ومجدي

أنـا إن قـــدّر الإلـــه مماتي

لا ترى الشرق يرفع الرأس بعدي

ولم يقف عند حدود وطنه الصغير مصر؛ بل تعداه إلى الوطن الأكبر، وله في الكثير من القصائد في السودان وليبيا وسوريا، وحري بنا أن نذكر بداية أبياته في قصيدته الشهيرة سورية ومصر:

لِمصرَ أَم لِرُبوعِ الشامِ تَنتَسِبُ

هُنا العُلا وَهُناكَ المَجدُ وَالحَسَبُ

رُكنانِ لِلشَرقِ لازالَت رُبوعُهُما

قَلبُ الهِلالِ عَلَيها خافِقٌ يَجِبُ

خِدرانِ لِلضادِ لَم تُهتَك سُتورُهُما

وَلا تَحَوَّلَ عَن مَغناهُما الأَدَبُ

لقب بشاعر الشعب وشاعر السياسة وعرف بشاعر النيل

ولأن حافظ كان مهموماً بقضايا وطنه، فقد أثرت حادثة (دنشواي) في نفسه، المحملة كرهاً للمحتل وشفقة على أبناء وطنه، أيما أثر، فالحادثة من أهم الحوادث السياسية، التي أثرت في التاريخ السياسي المصري والعربي أيضاً، فقد حركت في نفوس الجميع مشاعر الحزن والأسى، والسخط والنقمة على المحتل الغاصب، ففي (١٣ يونيو/ حزيران ١٩٠٦م)، قصد خمسة من الضباط الإنجليز دنشواي بمحافظة المنوفية، لصيد الحمام، وهناك أصيب بعض الأهالي، فاصطدموا بالإنجليز، فأصيب بعض الضباط، وقد توفي أحدهم، تبين لاحقاً أنه بسبب ضربة شمس ولم يقتله الأهالي، وقد تشكلت محكمة للأهالي وقضت بإعدام (٤) أشخاص وجلد وحبس (٨٠) رجلاً، وقد نفذ الحكم بالبلدة بمرأى ومسمع من الأهالي، ما أثار حفيظة الجميع ضد تغطرس المحتل، فما كان من حافظ إبراهيم إلا أن أطلق لسانه في وجه المحتل بعدة قصائد بدأها بقصيدة (حادثة دنشواي) وأولها:

أَيُّها القائمونَ بالأَمرِ فينا
هَل نَسَيتُم وَلاءَنا وَالوِدادا
خَفِّضوا جَيشَكُم وَناموا هَنيئاً
وَابتَغوا صَيدَكُم وَجوبوا البِلادا
وَإِذا أَعوَزَتكُمُ ذاتُ طَوقٍ
بَينَ تِلكَ الرُبا فَصيدوا العِبادا
إِنَّما نَحنُ وَالحَمامُ سَواءٌ
لَم تُغادِر أَطواقُنا الأَجيادا

وعرف عن حافظ أنه كان صاحب نكتة وسريع البديهة، برغم قساوة حياته، ومن ذلك أنه داعب أحمد شوقي، أمير الشعراء فأنشد حافظ هذا البيت، ليستحث شوقي على الخروج عن رزانته المعهودة:

يقولون إن الشوق نارٌ ولوعةٌ
فما بال شوقي أصبح اليوم باردا

ولهما الكثير من المواقف التي جمعت بينهما، ففي ذات مرة اجتمعا على الغداء، وكان (القلقاس) أحد الأطباق الموجودة، فدخل الشاعران تحدٍّ، من منهما يستطيع نظم بيت يذكر فيه كلمة (قلقاس) فإذا بحافظ إبراهيم ينشد قائلاً:

لو سألوك عن قلبي وما قاسى
فقل قاسى وقل قاسى وقل قاسى

وقد توفي شاعر النيل في العام (١٩٣٢م)، تاركاً خلفه إرثاً أدبياً وشعرياً، لن ينسى أبد الدهر، ودفن بمقابر السيدة نفيسة بالقاهرة.

ولما علم أمير الشعراء بموته فجع للخبر، وظل شارداً للحظات ثم رفع رأسه وقال أول بيت في مرثية حافظ:

قد كنتُ أُوثِرُ أَن تقولَ رِثائي
يا مُنْصِفَ الموْتى من الأَحياءِ

وذلك لعلم أحمد شوقي أن حافظ إبراهيم، أجاد في أغلب أغراض الشعر، برغم أنه كان مُقلاً في الغزل، وخاصة الرثاء، فقد رثى شاعر النيل كثيراً من الأعلام والزعماء منهم: الشيخ محمد عبده، والزعيمان: مصطفى كامل، وسعد زغلول، واللبناني يعقوب صروف، أحد رواد النهضة العربية الحديثة، صاحب مجلة (المقتطف).

كما رثى أحمد حشمت باشا، نائب رئيس لجنة الثلاثين التي وضعت دستور (١٩٢٣)، ومن أهم وزراء التعليم في مصر الحديثة، وكان من أصدقاء الشيخ محمد عبده، وراعياً وصديقاً لشاعر النيل حافظ إبراهيم، وهو الذي عينه وكيلاً لدار الكتب، وطبع له ترجمته لرواية البؤساء على نفقته الخاصة.

ويعد حافظ إبراهيم من أشهر الشعراء المعاصرين قاطبة، فلا اليتم ولا قلة ذات اليد، وقفا أمام إبداعاته، فقد نظم القصيد وأجاد، وعرف عنه أنه كان إذا ألقى قصيدة أثر في الجميع بخلاف شوقي، الذي لم يكن يجيد فن الإلقاء كصنوه حافظ، فكان شعره يأسر القلوب ويخلب الألباب. وأبرز ما كان يميزه عن أقرانه، اتساع ذاكرته وقوتها، فقد حفظ المئات من القصائد والكثير من المعلومات، التي طالعها في الكتب المختلفة والثقافات المتعددة.

خاطب الوجدان الإنساني وانتصر لقضايا وطنه ولغته الأم

في شعره لم يقف عند حدود بلده مصر بل تعداه إلى الوطن الأكبر

صادق أمير الشعراء ولهما الكثير من المواقف التي جمعت بينهما شعرياً وحياتياً



أحمد يوسف داوود

البنيوية والتفكيكية والتوليدية

أشهر المدارس النقدية الحديثة

في مجال النقد الأدبي عُرف النصف الثاني من القرن العشرين بأنه زمن المدارس النقدية البارزة، التي كانت أعمال فرديناند دو سوسير، في علم اللغة ومن تبعه من الشكلانيين الروس أساساً لنشوئها فيه، وهي ثلاث مدارس نورد هنا نُبذة عن كل منها على الترتيب.

ـ المدرسة البنيوية: وهي مدرسة نقدية اعتمدت (مفهوم البنية) في النص المكتوب كأساس لها في النقد الأدبي.. فالمادة المكوّنة للأدب هي اللغة، والنص الأدبي في الأَصل هو جسد لغويّ، ولهذا لا بدّ في أيّة محاولة لتحليل النص الأدبي بمنهج علميّ، من أن تنطلق من اللغة، وهكذاً قام المنهج البنيوي في النقد الأدبي وفق مجموعة مبادئ توازي كون الوجود وحدة واحدة مؤلفة من بنيات ويعبر عنها الأدب باللغة.. وبناء على ذلك فإن البنيات وعلاقاتها داخل النص الواحد هي ما يجب أن يُدَرس نقدياً، فذلك هو ما يهم القارئ والناقد، حيث هما يستنبطان مراميه على هذا الأساس دون سواه.

وبصرف النظر عن التوليفة النظرية للبنيوية، من الماركسية والوجودية ومن الفلسفة الظاهراتية وغير ذلك مما يطول شرحه، فإن ما هو الأبرز مما استنبطه البنيويون من جراء ذلك هو نظريتهم فيما سموه (موت المؤلف)، وهذا العنوان يقصد منه التركيز على النص وحده مع الإغفال التام لمؤلفه وعصره، وقد عمد البنيويّون في منهجهم النقدي إلى التقليل من المعلومات المتصلة بالمؤلف، والبيانات المحيطة به، بحيث لا تصبح حياته وعصره مرتكزهما في دراسة نتاج أيٍّ كان من الأدباء، بل ينصب جهدهم كله على دراسة النص ذاته ومن داخله فقط، كما لو أنه قد أنشئ من فراغ، وهنا ينصب الاهتمام على لغة النص وحدها، لأنها هي وحدها تتمتع بالقيمة الكاملة الشاملة والكلية. وحين بدأت البنيوية تنهار أخذت تحل محلها (التفكيكية) ورائدها جاك دريدا.

جاك دريدا والتفكيكية: جاك دريدا فيلسوف فرنسي، وربما كان من أهمِّ فلاسفة القرن العشرين، وقد ولدَ في مدينة الجزائر عام (١٩٣٠م)، ونشأ فيها في وقت كانت فيها فرنسا تحتل الجزائر، وقد عملَ مدرِّساً لأطفال الجنود الفرنسيين هناك.. وبعدَ الانسحابِ من الجزائر، عيِّنَ أستاذاً للفلسفة في جامعة السوربون، وظل فيها حتى وفاته عام ٢٠٠٤م. وهو الذي أنشأ التفكيكية في النقد الأدبي، وشملت نظريَّته العديد من العلوم؛ كالعلوم الاجتماعية وعلم الجمال وعلم الأخلاق والفنون والهندسة المعمارية والموسيقا. وقد أثَر فكره في الكثيرين ممَّن عاصروه!

وحول مفهوم المنهج التفكيكي نرى بداية أن كلمةَ (تفكيك) تعني (إعادةَ الشيءِ المنظور في أمره إلى مكوناته الأولية). وهي هنا قد جرى تحويلها من الميدان العملي الى الميدان الفكري، لتصبح منهجَاً لنقدٍ أدبيٍّ يستند إلى مذهبٌ فلسفيٌّ متكامل، وكان الفيلسوف دريدا هو أوَّل من تبنى الكلمة واستخدمها، وجعل منها مصطلحاً نقدياً في كتابه (علم الكتابة)

وهو يرى في أصل التسمية أنَّ أحداً لا يمكنه الوصولُ بشكلٍ كامل إلى فهم أي نص أدبي، وما وراء النص من عواملَ نفسية وغير نفسية دفعت صاحبه الى كتابته. وقراء النصوص الأدبية ومفسروها بشكلٍ عامّ يمارس كل منهم عملية ذاتية.. وكلُّ قارئ يمكن أن يتلقى من محمولات النصَّ ما يوافق رؤيته، ويستجيب لمشاعره الخاصة ولظروفه وتجربته الشخصية، التي تؤثر جميعُها في قراءته لهذا النصِّ.. وبناءً على هذا الرأي فإنَّه (من المستحيل أن يوجدَ نصٌّ ثابتٌ متكاملٌ متماسكٌ بذاته)، بل تعتمد القراءة التفكيكية للنصوص الأدبية وغيرها على عدَّةِ نقاط أساسيّة، والتي تعدُّ هرماً واحداً لا يمكن الاستغناء عن أحد أركانه:

أ ـ الاختلاف: وهو أحد أهم المرتكزات التي تستند إليها القراءة التفكيكية، حيث إن تقصِّي الدلالات اللغوية والجذور الخاصة بها في عدد المفردات، يظهِرُ جزءاً من عدم استقرار التفكيك على كلِ ما هو يقينيّ.

ب ـ مركزيَّة العقل: يرى دريدا أن التقاليد الغربية دفعت العقل إلى واجهة اهتمامها، وأعطته السلطة الأولى في تحديد المعاني. وعليه، (كان الاهتمامُ بالكتابة على حساب الكلام من أكثر الطرق تأثيراً وهي التي قام عليها التمركز حول العقل)، ولأنَّ الكتابة تكشفُ عن التغريب في المعنى ذاته، فرسمُ المعنى بوساطةِ العلامَات يعطيه كثيراً

الاستقلالَ والبعد عما أراده مؤلِفه الأصليِّ، ويمنحه ـ بالتالي ـ مزيداً من إفساح المجال لحرية تفسيراتِ القراء وتأويلاتِهم.

ج ـ علمُ الكتابة: أسَّس دريدا لتحديثِ الفِكر بقلبِ أفضليَّة الكلام على الكتابَة، فجعلَ الكتابة موازيةً للكلام، بعكسِ روسو الذي رأى أنَّ الكتابة تابعة ومتمِّمة للكلام، أما دريدا، فقد تمسَّك بالكتابة لأنَّه لا وجودَ لمجتمع دون كتابة أو توثيق أو علامات.

د ـ نقد المنهج التفكيكي: يلاحظ القارئ المتمعن، أن التفكيكية لا تخلو من التناقض، ومن نقاط الضعف مثلما في أية نظرية أخرى. فقد لاحظَ بعضُ النقَّاد (أنَّ التفكير المعتمد على الفلسفة فيها يفتقرُ إلى البعد التاريخيِّ في تقويضهِ للنصوص)، ولاحظوا كذلك أن منهجها يحوطه الغموض.. وأن التركيز على الكتابة هو أيضاً: (حكم على المؤلف بالموت باعتباره ناسخاً للنص فقط. وقد شكَّكت التفكيكية في العلم بدايةً ثمَّ انتقل الشكُّ هذا إلى كلِّ شيء. فشكَّكَت فيما بين الدال والمدلول والمعنى الناتج عنهما وهذا مخالفٌ للمنطق. أما التشكيك في اللغة فقد أدَّى الى التشكيك في قراءةِ أو تفسير النصِّ، مما أدَّى لتعدد القراءات).. والقائمة تطول بحيث لا يتسع لها الحيز المتاح لنا هنا.

توليدية نعوم تشومسكي، ربما لم تلقَ التوليدية ما لقيته كل من البنيوية والتفكيكية من الشهرة والشيوع. ولكنها لم تكن تقل نضجاً وعمقاً عن كلتيهما. فتشومسكي أخرج الدراسات اللغوية من حيّز الإطار الوصفي التجريبي إلى حيّز المنهج التوليدي التحويلي الذي يقوم على عدة مبادئ منها:

أولاً، مبدأ منطق الاستنباط الذي اعتمد فيه على المنطق الرمزي، والذي استخدمه في استنباط قواعد لسانية عامة.. فهو يعتبر المادة اللسانية وسيلة لا غاية، لأنها وسيلة للوصول إلى التعرف إلى العقل البشري وكيف يعمل. ولأن هذا العقل هو مصدر التفكير ومصدر القواعد اللسانية، التي يجيدها كل مولود في لسانه، فلا بد من التعرف إلى طريقة اكتسابه للمعلومات. وتشومسكي، وإن كان لا ينكر تعامل الألسنية مع علم المنطق، فإن هذا التعامل، حسبما يرى، يتم فقط في استعمال قضاياه على الصعيد المنهجي، وفقاً لمتطلبات بناء النظرية الألسنية.

ثانياً، مبدأ الإلهام: وهو يرى، أن اللسان كغيره من المعلومات البشرية ومضات، يصل إليها العقل الإنساني في هذه الحياة عن طريق الإلهام. فهو ينفي أن يكون للبيئة أو المحيط دور في اكتساب الإنسان للغته، بل إن تحصيل الانسان للسانه، هو كتحصيل المعلومات الإنسانية المختلفة؛ أي قضية إلهامية وحسب.

ثالثاً، مبدأ التوليد: يحاول تشومسكي، عبر مبدأ التوليد، الوصول إلى القواعد البديهية، التي يستعمل بمقتضاها صاحب اللسان لسانه الذي ولد فيه، وهو بهذا يرى أن كل صاحب لسان يجيد الحديث به واستظهار قواعده دون تلقين من مدرسة أو معلم. ويراد به عنده، من جهة أخرى، الجانب الإبداعي في اللغة، أي القدرة التي يمتلكها كل إنسان لتكوين وفهم عدد لا متناهٍ من الجمل في لغته الأم، بما فيها الجمل التي لم يسمعها من قبل، وكل هذا يصدر عن الإنسان بطريقة طبيعية، دون شعور منه بتطبيق قواعد نحوية معينة، وذلك بما هو مخلوق فيه من قدرة إبداعية.

رابعاً، مبدأ التحويل في الجملة الواحدة بين المعلوم والمجهول.. وبين التقرير والاستفهام والتعجب والنفي والأمر والنهي والإقرار والاستنكار.. وما إلى ذلك من أساليب، تهتم بتحولات المعنى، حيث أظهر تشومسكي، تعدد المعاني لتركيب لساني واحد يسميه (الجملة النواة).. وهو على صلة مهمة بما يسميه (البنية السطحية والبنية العميقة)، حيث لا يتم التواصل تبعاً لمنهجه إلا بالجملة وعلاقاتها التركيبية داخل الكلام.

خامساً، مبدأ الإسقاط: الذي يترابط بتناغم تام مع المبدأ السابق، حيث يظهر فيه أن اللغة في المنهج التوليدي والتحويلي أداة للتواصل، ولا تواصل إلا بالجملة وما قد يترتب على دلالتها. وللوقوف على دلالة الجملة يتعين اعتماد مبدأ الإسقاط لمركبات الجملة، وتعرّف قواعد الإسقاط بأنها هي (التي تربط بين الكلمات وبين البنى التركيبية. وتناسب هذه التسمية واقع التفسير الدلالي، وذلك لأن قواعد الدلالة تسقط المعنى على بنية معينة)، وبذلك تتعدد الدلالات، ويجري السعي عموماً للوصول إلى ما يسميه (البنية العميقة) التي هي الشكل الباطني وغير الظاهر للجملة.. وبه يتم التوصل الى (الكفاية اللغوية).

عرف النصف الثاني من القرن العشرين بأنه زمن المدارس النقدية البارزة

البنيوية اعتمدت مفهوم البنية وأن أي تحليل للنص الأدبي بمنهج علمي ينطلق من اللغة

التفكيكية ترى أنه من المستحيل وجود نص ثابت متكامل متماسك بذاته يمكن الوصول إلى فهمه من دون إعادته إلى مكوناته الأولى

التوليدية تذهب إلى أن الإنسان مخلوق بقدرة إبداعية إلهامية وأن المادة اللسانية وسيلة لا غاية



أحد رموز الهيئة المصرية العامة للكتاب

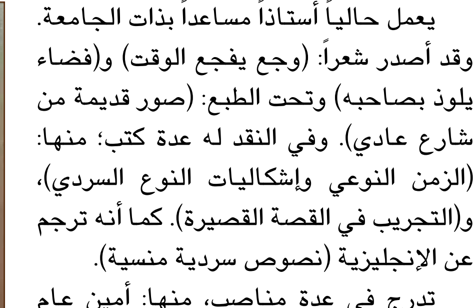
د.هيثم الحاج علي: معارض الكتب تشير إلى إقبال الشباب على القراءة

أحمد اللاوندي

ولد بمحافظة المنوفية عام (١٩٧٠)، تخرج في جامعتها بكلية الآداب قسم اللغة العربية عام (١٩٩٢)، وعين معيداً بكلية الآداب جامعة حلوان عام (١٩٩٥). نال الماجستير في الدراسات الأدبية- قسم اللغة العربية- كلية الآداب جامعة حلوان عام (١٩٩٩) بعنوان: (تقنيات التجريب في القصة القصيرة عند يوسف الشاروني)، ثم الدكتوراه في الدراسات الأدبية- قسم اللغة العربية- كلية الآداب جامعة حلوان عام (٢٠٠٥) وكان عنوانها: (آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات).

> تدرجت في حب القراءة منذ صغري وثابرت عليها حتى توليت رئاسة الهيئة العامة للكتاب في مصر





يعمل حالياً أستاذاً مساعداً بذات الجامعة. وقد أصدر شعراً: (وجع يفجع الوقت) و(فضاء يلوذ بصاحبه) وتحت الطبع: (صور قديمة من شارع عادي). وفي النقد له عدة كتب؛ منها: (الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي)، و(التجريب في القصة القصيرة). كما أنه ترجم عن الإنجليزية (نصوص سردية منسية).

تدرج في عدة مناصب، منها: أمين عام المجلس الأعلى للثقافة من نوفمبر (٢٠١٦) حتى أبريل (٢٠١٧)، ورئيساً لمعرض القاهرة الدولي للكتاب منذ الدورة ٤٧ لعام (٢٠١٦) حتى تاريخه. ورئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب من (٢٠١٥) إلى الآن.

كرم من اتحاد الناشرين العرب في اجتماع مديري معارض الكتب العربية على هامش معرض الكويت الدولي للكتاب (٢٠١٧)، ومن وزير الثقافة التونسي في افتتاح ملتقى قرطاج الشعري الأول (٢٠١٨)، كما حصل على الأستاذية الشرفية من جامعة (ينشوان) الحكومية الصينية عام (٢٠١٩).

إنه د. هيثم الحاج علي؛ الذي يتحدث في هذا الحوار لمجلة (الشارقة الثقافية)..

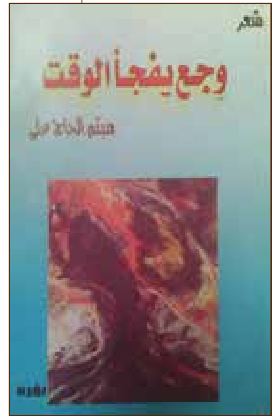
▪ في قرية (ميت موسى) القريبة من مدينة شبين الكوم بمحافظة المنوفية كان المولد وكانت النشأة.. إلى أي مدى هذه البيئة الريفية أثرت فيك فيما بعد؟

– عندما تنشأ بقرية فإن ذلك يعني وقتاً أطول للصفاء والتأمل، وعندما تكون القرية إحدى قرى المنوفية؛ فإن ذلك يعني اتجاهاً أكبر نحو المعرفة، حيث يقاس النجاح فيها بمقدار نجاحك في التعلم، ربما تكون لهذه الأسباب أثرها الواضح في ذلك الطفل الذي لم يدخر أبواه وسعاً لكي يكون قارئاً منذ طفولته.. ولقرية (ميت موسى) من حيث هي مجتمع أثر كبير، فهي قرية يترابط أهلها ويتكاتفون، وربما لهذا السبب كان للوفاة المبكرة للأب والأم مع عدم وجود إخوة، أثر كبير في الإحساس بالانتماء إلى أسرة أكبر، تحتوي الطفل الذي يقرأ ويتعلم ويحقق مراكز متقدمة بالشهادات العلمية على مستوى المحافظة، حيث حققت المركز الخامس في الشهادة الابتدائية، وهو ما يدعم فكرة الترابط والانتماء نفسها.

توليت العديد من المناصب الثقافية وأسهمت فيها مع أساتذة من المثقفين في التأسيس للمشهد الثقافي المصري

الناقد عليه أن يكون واسع الاطلاع محايداً ومنهجياً







من مؤلفاته

■ **عرف عنك حبك للقراءة.. من الذين قرأت لهم وأسهموا بشكل كبير في تثقيفك؟**

– هناك تدرج لأشكال القراءة، أرى أنه يتحقق تقريباً مع الجميع، كان الوالد حريصاً على أن يكون مع مجلة الأطفال التي يجلبها أسبوعياً كتاب من موسوعة علمية للطفل؛ مثل المكتبة الخضراء. وبعد وفاته استمرت العادة مع تطويرها بالقراءة في مكتبة المدرسة لمصطفى محمود وأنيس منصور وتوفيق الحكيم، ثم تلمس الطريق للقراءة خارج هذه الأطر لاستكشاف ما هو في الخارج، وربما كان لأمل دنقل وصلاح عبدالصبور ويحيى الطاهر عبدالله، الأثر الأكبر في تلك المرحلة، تمهيداً لاستكشاف العالم في الجامعة عبر التطلع لتشيكوف وتولستوي وماركيز وبورخيس وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان.

■ **أنت عاشق لوسط القاهرة.. لماذا هذا المكان بالتحديد في العاصمة؟ وما أهم المدن العالمية التي قمت بزيارتها وتركت انطباعاً حسناً لديك؟**

– وسط القاهرة بؤرة تتجمع فيها روائح التاريخ مجتمعة، وروح المدينة الحاضرة.. عندما كنا نقيم في شبين الكوم حرصت على صنع ارتباط بين أسرتي وهذا المكان، وعندما انتقلنا إلى القاهرة؛ كانت هي المكان المتفق على الإقامة فيه. يتشابه وسط القاهرة بشدة مع ميدان البرلمان في بلجراد عاصمة صربيا، التي تتشابه مع القاهرة لدرجة عدم شعورك بالغربة. لكني دائماً أشير إلى أن أقرب المدن إلى روحي وقلبي كانت الخرطوم ثم الرباط، حيث الألفة والراحة.

■ **علاقتك بالأدب بدأت بكتابة الشعر، لكن نجد أن رسالتَي الماجستير والدكتوراه اتجهتا نحو التحليل السردي.. نود أن تقربنا أكثر من هذا؟**

– بدأت علاقتي بالأدب بقراءة السرد ثم قراءة الشعر ثم كتابة الشعر، كما أن لي تجارب سردية في القصة والنقد، وفي رؤيتي؛ كلاهما يكمل رؤية الآخر، وكان اختيار دراسة السرد لسبب واضح، فإذا كنت تكتب الشعر باتجاه معين، وكنت تدرس الشعر، فسيكون بالتأكيد هناك أثر لكتابتك في درسك النقدي، ما قد يفقد بعض الحياد العلمي المطلوب في الدرس النقدي.

■ **مَنْ الناقد المميز من وجهة نظرك؟**

– الذي يكون واسع الاطلاع، ويستطيع أن يجعل نفسه محايداً عند التصدي كناقد لأي عمل، فلا يتأثر أبداً باتجاهه الجمالي أو الفكري. أيضاً؛ هو من يتلمس دائماً المنهجية والعلمية، فلا يتحكم الهوى في ما يقول أو يكتب نقدياً.

■ **توليت رئاسة الهيئة المصرية العامة للكتاب منذ (٢٠١٥)، وهذه الهيئة العريقة ترأسها العديد من رموز الفكر والثقافة والأدب، أمثال صلاح عبدالصبور، د.سمير سرحان، د.جابر الأنصاري.. وغيرهم. حدثنا عن هذه التجربة المهمة في حياتك؟**

– على الرغم من عملي في وزارة الثقافة في قطاعات عدة؛ مثل هيئة قصور الثقافة، حيث ترأست تحرير سلسلة (كتابة)، والمركز القومي للترجمة؛ الذي عملت به فترة منذ تأسيسه حتى رأست إدارة التحرير والنشر به، والمجلس الأعلى للثقافة الذي عملت به في مشروع الترجمة، إضافة إلى أنني كنت في فترة ما بعد (٢٠٠٥) أصغر عضو بلجنة الدراسات الأدبية واللغوية، حتى تم تكليفي بالقيام بأمانة المجلس؛ إضافة إلى رئاسة



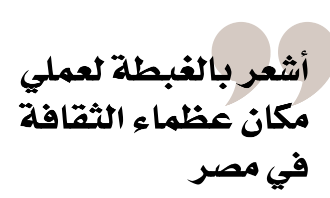
توفيق الحكيم

صلاح عبدالصبور



مصطفى محمود

يحيى الطاهر عبدالله



أشعر بالغبطة لعملي مكان عظماء الثقافة في مصر



من معرض القاهرة الدولي للكتاب


من معرض الشارقة الدولي للكتاب

الهيئة. غير أن هيئة الكتاب، وهي تمثل المدفعية الثقيلة للثقافة المصرية، وهي من عليها التأسيس الحقيقي لهذه الثقافة، وعلى المستوى الشخصي بالفعل؛ أشعر بكثير من السعادة أن أكون في مكان عظماء مثل هؤلاء الأفذاذ، غير أن هذه السعادة تحملني مسؤولية كبيرة وهي استكمال طريقهم والبناء على ما أسسوه.

■ **من خلال موقعكم؛ هل ترى أن معدل القراءة في الوطن العربي في تزايد؟**

- نعم بالفعل؛ القراءة في الوطن العربي ومصر خصوصاً، في زيادة مستمرة، سببها إقبال الشباب على القراءة، وهو أمر يتضح في الإقبال على معارض الكتب التي عملنا على زيادة عددها، وتنويع أماكنها لتقام في الأقاليم كلها. كما أن مبيعات هذه المعارض تعد مؤشراً واضحاً على تضاعف، وليس مجرد تزايد معدلات القراءة، إضافة إلى جدية هذه الاتجاهات، وهو ما يتضح من عناوين الأكثر مبيعاً في هذه المعارض.

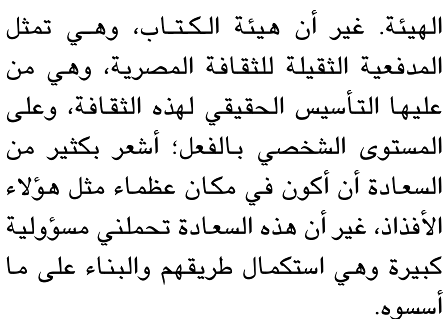
■ **معرض القاهرة الدولي للكتاب من أكبر وأقدم المعارض عربياً ودولياً. كيف ترى النجاح الباهر الذي وصلتم إليه في السنوات الأخيرة؟**

- نجاح معرض القاهرة في دوراته الأخيرة؛ خاصة بعد العمل على تنوع نشاطه الثقافي، وتوجيهه لخدمة الجمهور لا النخبة، ثم نجاح تجربة نقل المعرض إلى مركز المنارة في اليوبيل الذهبي، ما جعله بالفعل واحداً من أكبر معارض الكتاب في العالم وأكثرها مبيعاً للكتب.. كل ذلك، يحمّلنا مسؤوليتين، الأولى: هي الحفاظ على هذا النجاح واستمراره واستثماره، والثانية: التفكير والإعداد لنقلة أخرى وإضافة جديدة.

■ **وما هي هذه النقلة؟**

- هذه مفاجأة سيتم الإعلان عنها قريباً، عند اكتمال المشروع، لكنه مشروع رقمي في الأساس.


د. هيثم الحاج علي



تنوع الأنشطة والفعاليات والتوجه نحو الجمهور لا النخبة وراء نجاح معرض القاهرة الدولي للكتاب



مصطفى عبدالله

خبيئة يوسف إدريس في جزيرة الأحلام

تبدد تماماً يقيني بأني أعرف الكثير عن الدكتور يوسف إدريس، الذي خصني دون غيري بالجلوس في المقعد المجاور له في سيارته المتجهة بنا كالسهم إلى مدينة الإسماعيلية ليلبي دعوة الفنان التشكيلي عبدالرحمن نورالدين، وقت أن كان الأخير مديراً لمديرية الثقافة في هذه المدينة المطلة على قناة السويس، فتطلع إلى أن يقيم ندوة لأشهر روائي وكاتب مسرحي مصري، عرف بحدة المزاج في التعامل مع الكوادر الثقافية، بل والصحافية، على الرغم من أنه كان في ذلك الوقت، أحد كتاب مؤسسة الأهرام العملاقة التي تم تعيينه فيها بعد أن هاجم أكبر رأس فيها؛ محمد حسنين هيكل، في مقالة بإحدى الصحف الأقل شأناً، فاستدعاه هيكل إلى مكتبه، وقال له مباشرة: تحب تيجي الأهرام؟ فوافق يوسف إدريس على الفور.

وعلى الرغم من أنني سافرت وإياه إلى عدة عواصم عربية، من بينها: الرياض للمشاركة في مهرجان الجنادرية للثقافة والتراث في دورته الثانية، وإلى بغداد ضيوفاً على مهرجان بغداد المسرحي الأول، وأمضينا هناك سهرة في غرفته، كان من أبرز حضورها: الكاتب المسرحي الكبير ألفريد فرج، والمخرج والممثل المخضرم سعد أردش، والدكتور سمير سرحان، وآخرون.. ولكنها سرعان ما انقلبت إلى عاصفة بسبب غضبة يوسف إدريس، وخبطه بقبضة يده على جهاز التسجيل الذي كان موضوعاً وسط المائدة بعلم الجميع ورضاهم، وهو واحد منهم، ولكنه ما إن أدرك أنه يخوض في أمور تخيل أنها لا يجب أن يعرف أحد عنها شيئاً، حتى ثارت ثائرته، وتحولت السهرة إلى تراجيديا إغريقية في ذروة تأزمها، لولا حيلة سعد أردش المغلفة بهدوئه الشديد الذي مكنه من أن يقنع يوسف إدريس بأنه سيفتح جهاز التسجيل أمامه، ويخرج منه شريط الكاسيت، متعهداً له أنه سيمسح كل ما على الشريط الممغنط من كلام.

وسرعان ما دسّ الشريط في جيب سترته، ولم يسمع أحد بعد ذلك عن مصير هذا التسجيل الذي أوشك أن يذهب بعقل يوسف إدريس!

أقول إنني برغم قربي منه سنوات طويلة، وترددي عليه أسبوعياً في مكتبه بمؤسسة الأهرام، المجاورة لدار أخبار اليوم التي أعمل فيها، بل وكنت أتردد يومياً على مستشفى القاهرة التخصصي بمصر الجديدة لأتابع حالته الصحية، بعد خضوعه لجراحة أجراها له الجراح الشهير سيد الجندي لاستئصال ورم كبير من مخه.

فلم أتوقع أن يدلي الدكتور يوسف إدريس بمثل هذه التصريحات المحيرة التي انفردت بنشرتها صحيفة جهوية تونسية، تحمل اسم (أيام جربة)، عندما سافر هو إلى تونس ضيفاً على أيام قرطاج السينمائية دورة (١٩٨٨)، وبعد انتهائها توجه إلى جزيرة الأحلام، وأقام في دار جربة، الفندق الذي يعتبر من أرقى فنادق هذه الجزيرة الخلابة، ولكن ما إن علمت جريدة أيام جربة بوجوده، حتى كلفت مندوبها الشاعر نورالدين فارس باقتناص حوار منه، نُشِرَ في شهر نوفمبر (١٩٨٨)، وفي الحقيقة أن صاحب الفضل في وصولي إلى عدد جريدة أيام جربة الذي يضم هذا الحوار الأقرب إلى الوثيقة الاجتماعية التي تهم الباحثين في علم اجتماع الأدب، أو في دراسة شخص يوسف إدريس وأدبه، إنما هو الكاتب والمحامي التونسي المنوبي زيود، الذي التقيته ليلة حفل زفاف نجليه في داره بـ(حومة السوق) بجزيرة جربة بصحبة أصدقائي المبدعين التونسيين المبرزين: محمد آيت ميهوب، وعلي بو جديدي، وزهير تغلات، وفتحي بن معمر.

وأثناء وجودي في مكتبته العامرة بمؤلفاته، وبصنوف من نوادر الصحف وأوائل المطبوعات، لفت نظري هذا الحوار الذي لن أحرمك، عزيزي القارئ، من الاستمتاع بما جاء فيه من آراء، لاتزال حتى الآن تحتفظ بمقومات صمودها للمناقشة، بل وتعتبر دالة إلى حد بعيد على آراء يوسف إدريس وأحكامه على أدق الأمور والقضايا الثقافية.

ولعل أغرب ما قاله في هذا الحوار، هو أن حركة النقد في مصر هزيلة، فلا وجود لنقّاد بعد: طه حسين، وتوفيق الحكيم، والعقاد، متناسياً أن الحركة النقدية المصرية هي التي نبّهت إلى موهبة يوسف إدريس القصصية، أو الروائية، بل والمسرحية، وذلك بمجرد أن أصدر: (أرخص ليالي، وبيت من لحم، والفرافير، والمخططين).. وغيرها.

بل إنه تناسى أن ناقداً مثل جلال العشري كان يؤرخ به فيقول (جيل ما قبل يوسف إدريس)، أو (جيل ما بعد يوسف إدريس)، وتناسى أيضاً رجاء النقاش، وعلي شلش،

ومحمود أمين العالم، وغالي شكري، وأحمد عباس صالح، وأمير إسكندر، وفريدة النقاش، وقبلهم محمد مندور، ومحمد غنيمي هلال.

بل إن يوسف إدريس قال بالحرف الواحد: لا أحد يرغب الآن في أن يكون ناقداً، لأنّ كل واحد يريد أن يصبح كاتباً!

فمن الذي سينقد إذاً؟

وأضاف قائلاً: وحتى إذا مارس أحدهم النقد فإنه يهاجم غيره ليتحسن عمله هو. وأكد قائلاً: إن هناك حركة ارتباك كبيرة في النقد العربي. وحركة ارتباك كبيرة على المستوى القومي أيضاً.

فبعد أن استقلت كل دولة عربية، وأصبحت لها حركتها الثقافية والفكرية، حصل ما يشبه الذي نجده في لعبة كرة القدم؛ تعصّب من النقاد والكتّاب للفريق القومي لبلدهم!

ومن النادر جداً أن تجد كاتباً أو ناقداً من مصر يكتب عن فتاة أصدرت مجموعة قصصية في سوريا، أو في تونس مثلاً.

والعكس كذلك، لأن الإقليمية سادت كل شيء.

وعندما سأله مندوب جريدة أيام جربة: (أخيراً منحت جائزة نوبل للأديب نجيب محفوظ، فهل هذا يعني أن المشرفين على هذه الجائزة اكتشفوا بالفعل قيمة الأدب العربي؟). يرد يوسف إدريس بالحرف الواحد: (إنهم اكتشفوا الأدب العربي قبل أن نكتشفه نحن!).

وعندما أخطأت لجنة جائزة نوبل في السنة الماضية، واختارت شاعراً تافهاً من أصل روسي، هاجر إلى أمريكا، قرر المشرفون على الجائزة إعطاءها لعربي حتى يظهروا عادلين أمام العالم.

وكان من أكثر الناس استحقاقاً لهذه الجائزة نجيب محفوظ لعدة أسباب، لعل أهمها أنه أكثر كاتب عربي إنتاجاً إبداعياً، وهو رجل متفرغ للرواية فقط، وكتاباته لم تلمس القضية الفلسطينية أبداً.

والضجة التي أثرناها، نحن العرب، بسبب حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، هي ضجة صبيانية.

وفيما أعتقد، فقد كان علينا أن ندرك أن فوزه هو أقلّ شيء، لا أن نقيم أفراحاً ونبالغ فيها لدرجة أن نجيب محفوظ نفسه قال: (كفاية يا جماعة، أنا ما عملتش حاجة).

وهو فوجئ بذلك لأنه لم يكن مرشحاً، بل أنا الذي كنت رقم (١) في قائمة الترشيح لنوبل.

وفي الوطن العربي، هناك كثيرون يستحقون جائزة نوبل، مثل: الجواهري، والبياتي، ومحمود درويش، ولكن لا توجد في هذا العالم عدالة، بل توجد سياسة.

وأنا هنّأت نجيب محفوظ لأنه نال الجائزة، ثم نقدته، ولذلك فقد فكرت في أن أكتب له رسالة أقول فيها: (أنا هنّأتك لأن هذه الجائزة تمنح بنسبة سبعين في المئة لأسباب سياسية، وثلاثين في المئة لأسباب فنّية، وتهنئتي لك تخصّ الجزء الفنّي لا غير).

وبعد أن تحدث يوسف إدريس في قضايا أدبية وسياسية، سأله محاوره الشاعر التونسي الرقيق نورالدين فارس عن أفضل كتاب قرأه، فأجاب: ألف ليلة وليلة، وعن أفضل شاعر في تقديره قال: عبدالوهاب البياتي، وأضاف: ويعجبني كذلك محمود درويش، ولكن شعره لا أفهمه! أما نزار قباني فهو شاعر شعبي.

وعن أفضل مطرب في الوطن العربي، قال: لا أعرف هؤلاء! أما نجمه المفضل في التمثيل فذكر أنه محمود ياسين، وأضاف: وتعجبني أيضاً فاتن حمامة، ونور الشريف، وصلاح السعدني.

وعن أقرب أعماله إلى قلبه، قال: كلها قريبة، وكلها لا أقرؤها بعد كتابتها.

وعن انطباعاته عن دورة أيام قرطاج السينمائية التي حل ضيفاً عليها قال: الفضل للقائمين على السينما في تونس، لأنهم أقاموا مهرجان قرطاج لتقويم ما أسميه اعوجاج السينما المصرية!

وقد تحوّل مهرجان قرطاج إلى نوع من المنافسة الشريفة لتعميق مفهوم الفيلم السينمائي، وإعطاء فرص للشبان الجدد ليدخلوا الساحة ويصنعوا أسماءهم.

وعن السينما وهل لها علاقة بالأدب يجيب: الأدب كفنّ يلتقي بالسينما كفنّ، وذلك في القصة، غير أنّ الشيء الذي لاحظته بشكل عام في الأفلام كلها، أن هناك نزعة خطيرة؛ وهي أن المخرجين يؤلفون القصص السينمائية، وهم يتصورون أن تلك مسألة سهلة، لأنّ القصة فنّ قائم بذاته مثل السينما.

والمشكلة أنه يوجد انحراف إخراجي ليس في قرطاج فقط، بل وفي القاهرة أيضاً، وليس هناك مناقشة ولا تنبّه لهذا الموضوع!

وعندما يعود محاوره لقلب الموقف وسؤاله: وهل الكاتب الروائي يجب أن يكون كاتب سيناريو، أم أن هناك مَنْ يستوعب القصة ليلبسها ثوب السيناريو الجيد؟

يجيبه يوسف إدريس: كل قصة جيدة فيها الهيكل العظمي لسيناريو، وعملية صناعة السيناريو هي فنّ مستقل تماماً، مثل فنّ القصة.

عرف يوسف إدريس بحدة المزاج في التعامل مع الكوادر الثقافية والصحافية

هاجم محمد حسنين هيكل في مقالة له بإحدى الصحف الأقل شأناً فألحقه بالأهرام كاتباً

اعتدنا نحن أهل الأدب والصحافة حدة طباعه ومواقفه المحيرة من النقد الأدبي مصرياً وعربياً

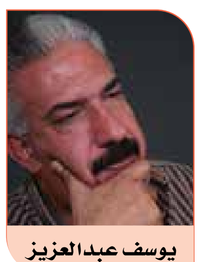
هنأ نجيب محفوظ بجائزة نوبل ثم قال إن الجائزة تمنح بنسبة (٧٠٪) لأسباب سياسية



أعود أو أعود..

إبراهيم السعافين

يردد على لسان بطل روايتـه «ظـلال القَطَمون»


يوسف عبدالعزيز

تُـعـد الـكـتـابـة عـن مـديـنـة الـقـدس واحــدةً مـن أكـثـر المـهـمّـات الملقاة على عـاتـق الـكـتّـاب الفلسطينيين والـعـرب، وذلـك لما تمثّله هـذه المدينة المحتلّة، من إرث حضاري كبير ومهدَّد بالمحو. ولعلّ روايـة (ظلال القطمون) للدكتور إبراهيم السّعافين، التي صدرت هـذا الـعـام عـن الـدار الأهلية في عـمّـان، الـعـمل الأهـم الذي يُكتَب عن هذه المدينة. وذلك لما تضمّنته من أمكنة وشخصيّات وأحـداث، كان لها تأثير عميق في صيرورة التاريخ الفلسطيني المعاصر.

أمّا (القطمون) الوارد ذِكْره في الرواية، فهو أحـد أحـيـاء مدينة القدس العريقة، ويقع في الجانب الغربي منها. وكان يضمّ مجموعة من القنصليّات العربية والأجنبية، وقد جرى احتلاله في العام (١٩٤٨م).

يتناول د. السّعافين في هـذا العمل الـروائـي الـقـدس وأخـواتـهـا فـي الفترة القاصمة التي ألمّت بالشعب الفلسطيني، وهـي فترة النّكبة التي وقعت في العام (١٩٤٨م)، إذ تتحرّك وقائع الرواية من القدس وإليها، منذ ما قبل النّكبة بقليل، وأثناء النّكبة، وفي العام الذي تلاها.

قبل أسابيع من الحرب تنفتح الرواية على مشهد فـي حـي الطالبية المجاور للقطمون، وتـحـديـداً فـي بيت (الأسـتـاذ منصور) خرّيج (الكينج كوليج في كمبردج)، والمدرّس في (الكليّة العربية) في القدس، حيث يستقبل (عصام) الذي هو أحد طلابه. في هذا اللقاء يشتعل الحديث بينهما حول الأجواء المتفجّرة التي تشهدها البلاد، بين الشعب الفلسطيني الذي يدافع عن وجوده التاريخي من جهة، وبين البطش الذي يمثّله الحكم البريطاني، والعربدة التي تقوم بها العصابات الصهيونية. لا ينسى الأستاذ منصور هنا، أن يقوم بعزف مقطوعة موسيقية من ألبوم (الحوريّات) للموسيقار الألماني بـاخ. مثل هذا العناق بين فعل المقاومة والفنّ، سوف يكون بمثابة لازمة سحريّة تتكرّر في مقاطع الرواية، وتُعبّر عن تمسّك الإنسان الفلسطيني بوطنه.

لا تلبث الأوضاع في فلسطين أن تتأزّم، فتشتعل التظاهرات في كلّ مكان. ثمّة


السيد طه


عبدالقادر الحسيني

تظاهرة كبرى تنطلق في القدس، وتظاهرات أخرى تنطلق في كلّ من يافا وحيفا وعكا والخليل والفالوجة في جنوبي الوطن. ترتفع الحناجر بغناء النّشيد الحماسي (موطني)، كما تهتف الجماهير ببيت من الشعر الشّعبي الفلسطيني، من أجل إغلاق المحلات والالتحاق بالمظاهرات:

(سكّر يا قليل الدّين ضاعت منّك فلسطين)

في هذه الأثناء يستمر تدفّق المهاجرين اليهود الذين يصلون تباعاً إلى الموانئ الفلسطينية، كما تظهر أرتال من العربات العسكرية الصهيونية وهي تستعرض قوّتها، ثمّ تنفجر الاشتباكات المسلّحة على أشدّها، بين العصابات الصهيونية التي يساندها الجيش البريطاني، وبين المقاومين الفلسطينيين من أفراد منظّمة (الجهاد المقدّس) التي يقودها المناضل (عبدالقادر الحسيني).

يتطرّق د. السّعافين من خلال هذه الرواية، للحديث عن عدد كبير من المواجهات العسكرية التي وقعت بين الجانبين، في مناطق مختلفة من فلسطين. وسنعرض هنا لثلاث محطّات رئيسة في هذه المواجهات:

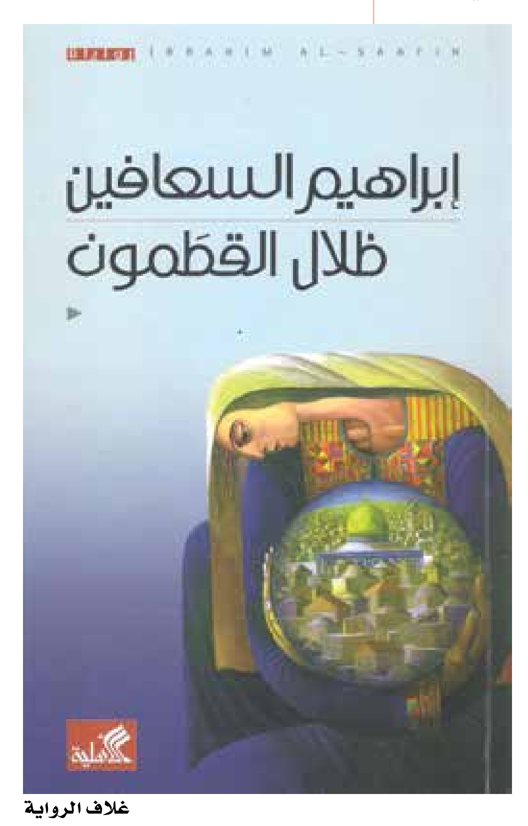
المحطّة الأولى: الهجوم الذي قاده المناضل أنطون داود التّلحمي، على مبنى الوكالة اليهودية في القدس، في (١١/ ٣/ ١٩٤٨م)، وأدّى إلى تدميرها. أمّا أنطون فهو فلسطيني من مدينة (بيت لحم) ومولود في كولومبيا، عاد في ثلاثينيات القرن العشرين إلى فلسطين، والتحق بتنظيم (الجهاد المقدس). نلاحظ هنا أنّ الروائي صاغ لنا نموذجاً حيّاً للتلاحم الكفاحي الإسلامي المسيحي في فلسطين. بعد النّكبة ارتحل أنطون إلى كوبا، وشارك في قيادة الثورة الكوبية، جنباً إلى جنب مع كلٍ من جيفارا وكاسترو. وبذلك فقد منح الروائي من خلال هذا النموذج أيضاً، بعداً عالميّاً للنّضال الفلسطيني. المحطّة الثانية: معركة القسطل التي وقعت يومي (٧،٨/ ٤/ ١٩٤٨م)، حيث قام القائد عبدالقادر الحسيني بشن هجوم كاسح على العصابات الصهيونية، التي احتلّت قرية القسطل، الواقعة على الطريق التي تربط القدس بيافا. لقد غامر القائد بالهجوم برغم ما كان يعانيه جيشه قلة السّلاح والذخيرة. حرّر عبدالقادر القسطل ولكنه وقع شهيداً في نهاية المعركة. باستشهاد هذا القائد حدث ما لم يكن بالحسبان، إذ هاجمت العصابات الصهيونية في اليوم التالي قرية (دير ياسين)، التي تقع في مدخل القدس، وارتكبت واحدة من أبشع الجرائم في التاريخ المعاصر. لقد وظّف الروائي شخصيّة عبدالقادر الحسيني، كبطل تاريخي التفّ الشعب الفلسطيني من حوله، ولايزال رمزاً يحرّض هذا الشعب على المقاومة.

المحطّة الثالثة: حصار الفالوجة في جنوبي فلسطين، والصمود الأسطوري للبطل المصري (السّيّد طه)، الملقّب (بالضّبع الأسود). لقد بقي هذا البطل صامداً بين جنوده والبالغ عددهم أربعة آلاف مقاتل. وعلى الرغم من الحصار الذي ضربه الصهاينة حولهم فإنه لم يرضخ، وحين تدخّلت الأمم المتحدة من أجل انسحاب الجيش المصري قدّم شرطه وأصرّ عليه، وهو ألا يسلّم جنوده السلاح، وكان له ما أراد.

وهكذا فالشخصيّات الثلاث السابقة المتمثّلة بكلّ من (أنطون التلحمي، وعبدالقادر الحسيني، والسيّد طه)، وهي شخصيّات معروفة في التاريخ الفلسطيني المعاصر، تمّ إدخالها في الكتابة الروائية للمرّة الأولى. وهذه إضافة روائية مهمّة.

تعتبر الرواية من أهم الأعمال التي تجسد مكانة القدس وإرثها الحضاري

(القطمون) اسم أحد أحياء مدينة القدس العريقة حيث تتحرك وقائع الرواية



غلاف الرواية


مدينة القدس

في الجزء الأخير من الرواية، وعلى الرغم من الكارثة، التي أرخت بكلكلها على صدر الشعب الفلسطيني بوقوع النكبة، فإنّ الروائي ظلّ يبث العزيمة في صدور أبطاله. ولعلّ ما جرى في هذا الجزء يمثّل ذروة الرواية. وفي الرواية، ثمّة عاشقان محوريّان هما: علي الأمير الصّحافي في جريدة فلسطين، التي تصدر من يافا، وربيحة النّادي المعلّمة في مدرسة (الزّهراء للبنات) في يافا أيضاً. علي وربيحة يقعان في الغرام ويتفقان على الزواج، إلا أنّ مشاغل علي النّضالية ومشاويره الكثيرة بحكم عمله الصحافي، قلّلت من لقاءاته مع ربيحة، وهذا ما أجّج الحب بينهما. مع وقوع النّكبة، ترتحل ربيحة مع أسرتها من يافا لتقيم في مدينة عمّان. بالنسبة إلى علي لم يعد أحد يعرف عنه شيئاً. في هذه الأثناء تستغل ربيحة برنامجاً إذاعياً لترسل برسالة صوتية إلى علي. تصل الرسالة إلى علي، والذي يتضح أنه ظل في يافا. في هذه الأثناء يتدخّل صديقه الأستاذ منصور، من خلال زوجته الإنجليزية مارغريت، وصديقتها ساندي التي تعمل في الصليب الأحمر، حيث ترتّبان الأمور لزواج علي وربيحة، وذلك من خلال حفل العرس الذي سيقيمه الأصدقاء والأهل لهما في قرية (بيت صفافا) بجوار القدس.

بالنسبة لبيت صفافا فقد قسّمتها النكبة إلى قسمين: قسم محتل في أرض الـ (٤٨)، وقسم في أرض الضفة تحكمه الأردن، أما القسمان، فكان يفصل بينهما سياج مراقَب من الجيشين الأردني والإسرائيلي. وهكذا ففي الأفراح والأتراح، يجتمع أهل القرية من الجانبين ولكن دون أن يلتقيا!!! في الموعد المحدد لعرس علي وربيحة، تجمّع الأهل والأصدقاء، وانطلقت الحناجر بالغناء. الخطة كانت تقضي بقصّ فتحة في السّياج لتدخل العروس خلسةً باتجاه عريسها. وهذا ما حدث، فقد انتقلت ربيحة إلى راضي لتعيش معه في يافا، ولعلّ القارئ هنا يتنفّس الصّعداء. لقد انتصر الحب. وكثيراً ما كان منصور الذي استقرّ به المقام أستاذاً في جامعة بغداد، وهو الذي كان شاعراً وفنّاناً تشكيليّاً وعاشقاً لمسرح شكسبير، يردّد عبارة هاملت: أكون أو لا أكون. الآن وبعد اجتماع شمل الحبيبين، أصبح الأستاذ منصور يقول: أعود أو لا أعود، ثمّ: أعود أو أعود.

يسجل السعافين في رواياته عبر الأحداث والشخصيات المعروفة في التاريخ الفلسطيني المعاصر، تمسك الإنسان الفلسطيني بحقه ووطنه

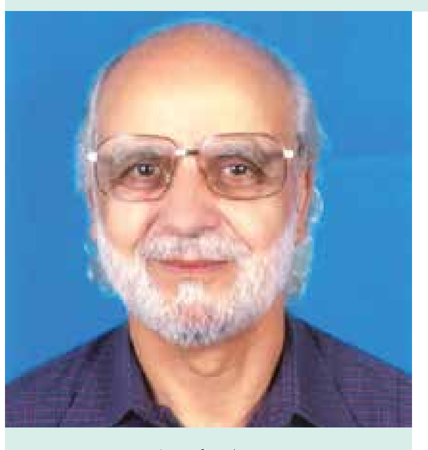




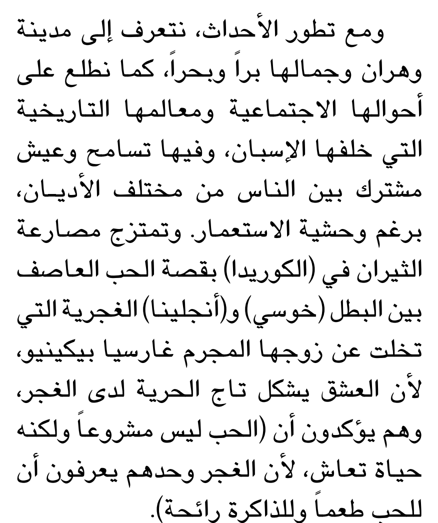
من مؤلفاته

رؤى

واسيني الأعرج
والبعد الدرامي في روايته «الغجر يحبون أيضاً»



علي كنعان



يستهل الروائي الجزائري الكبير واسيني الأعرج روايته (الغجر يحبون أيضاً) بمقطع مقتبس من قصيدة (الكوريدا والموت) لغارسيا لوركا، يقول فيه: على الخامسة مساء./ بالضبط الخامسة مساء./ أحضر طفلٌ الكفن الأبيض/ على الخامسة مساء./ كانت سلة الجير جاهزة/ على الخامسة مساء./ الباقي لم يكن إلا موتاً. لا شيء سوى الموت. وتشكل الكوريدا (حلبة مصارعة الثيران) في مدينة وهران الجزائرية مسرح الرواية في الخمسينيات من القرن الماضي، إبَّان الاحتلال الفرنسي. ويتناول الكاتب في هذا العمل الروائي الجميل قصة العاشق الغجري (خوسي أورانو) مصارع الثور الرهيب مويرتي، وحبيبته الغجرية (أنجلينا) أموندين وجنون غيرة الزوج.

تروي الأحداث ابنة العاشقين (إزميرالدا) التي ولدت بعد مصرع والدها. وتدور في الرواية آراء مختلفة حول مصارعة الثيران، وضرورة التخلي عنها لما فيها من عنف، بينما يراها آخرون رياضة جميلة، وأبطالها يمتازون بمهارات فنية عالية. وهناك صراع أكبر بين ثوار الجزائر وقوات الاحتلال الاستعماري، إضافة إلى شغف الحرية لدى الغجر في عشقهم وحياتهم. ويكشف الكاتب عن واقعة تاريخية تبين أن الغجر كانوا من أوائل ضحايا النازية وقد بلغ عددهم (٦٠٠) ألف قتيل.

> **صوّر واسيني الأعرج ملحمة يمتزج فيها السرد بالشعر والرقص بالغناء والموت بالحياة**

ومع تطور الأحداث، نتعرف إلى مدينة وهران وجمالها براً وبحراً، كما نطلع على أحوالها الاجتماعية ومعالمها التاريخية التي خلفها الإسبان، وفيها تسامح وعيش مشترك بين الناس من مختلف الأديان، برغم وحشية الاستعمار. وتمتزج مصارعة الثيران في (الكوريدا) بقصة الحب العاصف بين البطل (خوسي) و(أنجلينا) الغجرية التي تخلت عن زوجها المجرم غارسيا بيكينيو، لأن العشق يشكل تاج الحرية لدى الغجر، وهم يؤكدون أن (الحب ليس مشروعاً ولكنه حياة تعاش، لأن الغجر وحدهم يعرفون أن للحب طعماً وللذاكرة رائحة).

كانت وهران تنتظر بلهفة مشاهدة العرض التاريخي الساحر لمصارعة أنطونيو دي غاليسيا: بطل كوريدا إشبيليا. ونشاهد (خوسي) وهو يتأمل صورة أستاذه بإعجاب، وخاصة مهارته في طعن الثور وتفادي قرنيه في اللحظة الحاسمة. لكن العرض الحي في الحلبة بين أنطونيو والثور نافارو كان رهيباً، وأوشك البطل الخبير، أن يذهب ضحية سهلة بطعنة خاطفة من قرني الثور الهائج، لكنه سبق خصمه وسدد طعنة قاتلة في عنقه، وتلقى في المقابل جرحاً في خاصرته. وخلال هذه المنازلة الفروسية الرهيبة، كان (خوسي) مأخوذاً بسحر (أنجلينا) وحبها العاصف، إلى جانب خوفه على المصارع الخبير، بينما كانت عاطفة أنجلينا مع الثور، وهي مسكونة بالرعب من غيرة زوجها (غارسيا بيكينيو) وتصرفاته الإجرامية الطائشة. لكن جماعة الغجر برقصهم وأغانيهم ومهام حياتهم، يتجاوزون ساعات الضيق والخوف بسرعة ويغمرون الحياة بالفرح.

رواية ملحمية يمتزج فيها السرد بالشعر، والرقص بالغناء، والموت بالحياة.

وفي هذه الظروف، تواصل وهران والجزائر كلها ثورتها الشعبية ضد الاحتلال الفرنسي، وتقدم الآلاف من المطاردين والمعتقلين والشهداء. و(خوسي) الحزين على أستاذه الجريح، يتذكر مصارعته في الموسم الماضي، وكيف صرع الثور (ريو)، ويشعر بشيء من القلق حول عرضه القادم في الحلبة ذاتها. وفي موعد الموسم الجديد، يختتم الحب بين العاشقين وتشهد أنجلينا حفل المصارعة وهي حامل بابنتها إزميرالدا، راوية الأحداث بعد مصرع أمها على يد زوجها الذي أصابته الغيرة بالجنون، حتى بعد موت غريمه (خوسي).

وقد صوّر الكاتب المشهد الملحمي الأخير في المصارعة بين الثور و(خوسي) بأسلوب شاعري ساحر يأسر القارئ، كما كان يعصف بأعصاب ألوف المشاهدين، في ثنائية رهيبة بين الموت والحياة، بين الانتصار والفجيعة. ويبدو البطل في هذا المشهد وكأنه في حفلة عرس، ويزداد التوتر الدرامي حدة ورهبة مع تصاعد غناء الغجر ورقصهم. وتؤكد الرواية قيمة الحرية في حياة الغجر، وهم واثقون بأن لا حياة للإنسان بدون حرية، وذلك كرمز لثورة الجزائر وتحررها.

لكن مصرع البطل جاء مفاجئاً في نهاية المصارعة، عندما غدر به الثور المطعون، وشكل ذلك المشهد قمة تراجيدية فاجعة، لكنها لا تخلو من التكافؤ في ميزان العدالة بين النصر والهزيمة، التي اشترك فيهما المصارع المحبوب (خوسي)، والثور (مويرتي)، ومعناه (الموت).



يعبر بشعره فوق أشواك اليأس والضعف

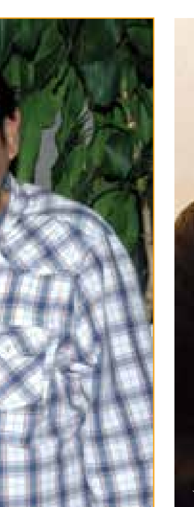
كريـم العراقـي: هويتـي العـراق ومواساتي شعري

بزَّ أقرانه مبكراً فكتب الشعر وهو في مراحل التعليم الأولية

غنوة عباس

الشاعر الكبير (كريم العراقي)، ابن بغداد الحاضرة في نفسه وعقله أينما ذهب، ولد في منطقة الشاكرية (كرادة مريم)، ومن شدة حبه لها كتب فيها رواية (سيرة ذاتية)، فهي مدرسته الأولى للحياة كلما ابتعد عنها تشده ريح الشوق، حيث خُلقت فيه الإيقاعات الشعبية من نسيم (الشاكرية)، إلى أن تبرعمت لديه جذور الكتابة من وحي المطالعة، فكان قارئاً وهاوياً للكتب، يغرف من مطبعة (الغريب) كل القصص وحكايات (ألف ليلة وليلة) إلى جانب استماعه لقصص جده وأمه.


مع كاظم الساهر


والشاعر سيف السعدي

بـدأت أنـامـلـه تـخـط بـدايـات الترانيم الموسيقية في مرحلة المدرسة الابتدائية، تلاها أول قصيدة شعبية له بعنوان (قطرة) نشرت في جريدة (الراصد)، ثم تتالت كتاباته في جريدة (ابن البلد) وصولاً لقصيدة (حصاد الـديـرة) التي كتبها في المرحلة الإعداديـة وصنعت اسمه في عالم الشعر ونقشت في ذاكرته صورةً لنموه الشعري.

شجعه مدرسـوه لإلقائها على منصة المهرجان الـذي يـحـوي أكبـر الشعراء في (الديوانية)، وما إن بدأ بالقصيدة حتى تعالى التصفيق له وحقق نجاحاً باهراً بها، فأضحى حدث المهرجان العظيم آنذاك.

شاعرنا كاتب قصص وسيناريو وحوار الأفـلام السينمائية أيضاً، وعمل في مجال كتابة الأغنية، فكانت حواسه تنسج أجمل الأسطر الشعرية، وحصل على جائزة منظمة (اليونيسيف) لأفضل أغنية إنسانية عن قصيدته بعنوان (تذكر) المؤثرة، والتي تجسم الدموع وتهيج الأحاسيس، فحرك من خلالها سفينة أدوية اتجهت من الإمارات إلى العراق، وترجمت لكل اللغات، ولحنها وغناها زميله الفنان (كاظم الساهر)، نذكر بعضاً منها:

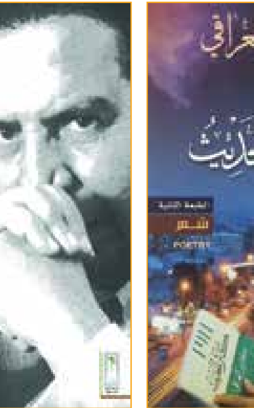
تذكر قبل أن تغفو على أي وسادة
أيـنـام الليل مـن ذبـحـوا بـلاده؟
أنا إن مت عزيزاً إنما موتي ولادة
قلبي على جرح الملائكة النوارس
إني أراهـم عائدين من المدارس
باست جبينهم المآذن والكنائس
كـتـبـوا لـكـم هــذا الـنـداء

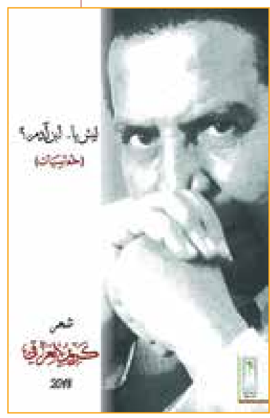
يتجلى في أسطره الشعرية حزنه الدامي على أطـفـال وطنه الأبـريـاء، الـذيـن انمحت ضحكاتهم ووجمت ألوانهم، فبقي لهم الغمام الأسود ورائحة الموت، ويصف حينها الشاعر حاله، وقد هجره ملكوت النوم فلا يرتاح جفنه، وتفاقمت عليه غصص الحزن والأسى، بسبب الهجرة من العراق في براعم شبابه، بعد أن قضى ثماني سنوات في الخدمة الإلزامية، فكانت تستفرد به الكآبة العراقية في طيات الغربة، وتمنى أن يعود العراق ولو كان الثمن حياته؛ فكتب قصيدة (موال الغربة) التي أثرت بالشاعر القدير (نزار قباني) وأسبلت دموعه، فكتب رسالة خطية للشاعر كريم، يعبر فيها عن شدة إعجابه بقصيدته، حيث أخذته رحلة في الذاكرة إلى مفردات الحياة العراقية، فمر أمامه طيف زوجته (بلقيس) بشعرها الطويل، وتجسد أمامه (حي السفينة) في (الأعظمية)، مروراً بالسمك المسقوف وشاي (أبو الهيل).. فكانت هذه الرسالة موضع سرور ووسام فخر للشاعر كريم العراقي، حيث أصبحت مقدمة لديوانه (الأغاني وحكاياتها) .

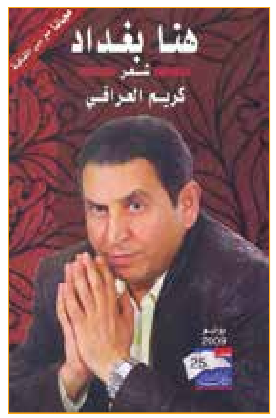
تجلت في الشاعر كريم العراقي صفات القوة والكفاح، وكان صاحب الابتسامة برغم

أعجب شعره نزار قباني وغنى قصائده كاظم الساهر والعديد من مطربي العراق

حصل على جائزة اليونيسيف لأفضل أغنية إنسانية







من دواوينه

جبروت الحزن، فقد كتب قصيدة (آه يا عرب) في الملجأ تحت الصواريخ والقصف، حتى في معاناته مع المرض في الآونة الأخيرة، برغم كل أوجاعه، أعطى قلبه فرصةً ليسامح الجميع دون استثناء.. وصرح أن الحياة من دون أحبائنا ليس لها ثمن.

والأجمل حينها؛ أنه زاره إلهام الشعر في سرير المرض، فكانت مشاعره تحيك أجمل الأسطر الشعرية، وأكمل قصيدته (رحال) التي كتبها منذ ثلاثين سنة ولحنها صديقه كاظم الساهر، فوضع فيها لمساته الأخيرة بثوب جديد، وكانت الجسر الواصل من مرحلة الشباب إلى مرحلة نضج التجربة والسنين، وهذه بعض أبياتها:

لا تشك للناس جرحاً أنت صاحبه
لا يؤلم الجرح إلا من به ألم
شكواك للناس يا ابن الناس منقصةٌ
وَمَنْ من الناس صاحٍ ما به سقم

فنلتمس روح الإبداع من جنَبات حروفه، حينما نقرأ أسطره الشعرية أو نسمعها بصوته، فيصل لقلوبنا صدى آلامه وأحزانه.

أما في علاقته مع السينما؛ فهو يراها اختصاراً للشعر وللرواية، والحياة كاملة بين طيات الفيلم الجيد، والأجمل أن تصل الرسالة من خلال الأفلام الهادفة.



في إحدى أمسياته الشعرية

(في الوقت الضائع) هي قصة قصيرة من ضمن مجموعة قصصية له اسمها (حكايات بغدادية)، طبعت في مصر وتحولت إلى فيلم سينمائي وحقق من خلالها نجاحاً خارقاً، إضافة إلى أنه كان يكتب قصة ساخرة شهرياً في مجلة (كاريكاتير) المصرية في التسعينيات، وهذا الجانب كان في حكم المخفي وأفصح عنه حديثاً.

شاعرنا الكبير.. عاشق موطنه، لا ينفك يطلب من الدنيا ألا تغمض عينيها عن المتعب الجريح (العراق) المحفور في قلبه، فحينما غادره متجهاً إلى الأردن في تسعينيات القرن الماضي، لم يتوقع أن الغياب سيطول لسنين، وكان كلما قرأ قصيدته (موال الغربة) ليخفف عن نفسه بعضاً من الآهات، يشتعل فيه لهيب الشوق لثرى العراق، ويلوم الدنيا على هذا الجفاء وكيف أنها سرقت منه شبابه، ولكن لم تمنعه الحرب من زيارة العراق أبداً.

أيضاً بين صفحات ذاكرته، ارتسمت ذكرياته بين المهرجانات الشعبية و(المقاهي الشعبية للكتاب) فكان عاشقاً لها، ويؤكد أنها هي التي صنعته، ففي كل لقاء مع الأصدقاء، كان هناك حديث عن كتاب جميل يسرق منهم اليوم بأكمله، في لحظات ملؤها

علاقتي بالسينما اختصار للشعر والرواية والرسالة الهادفة

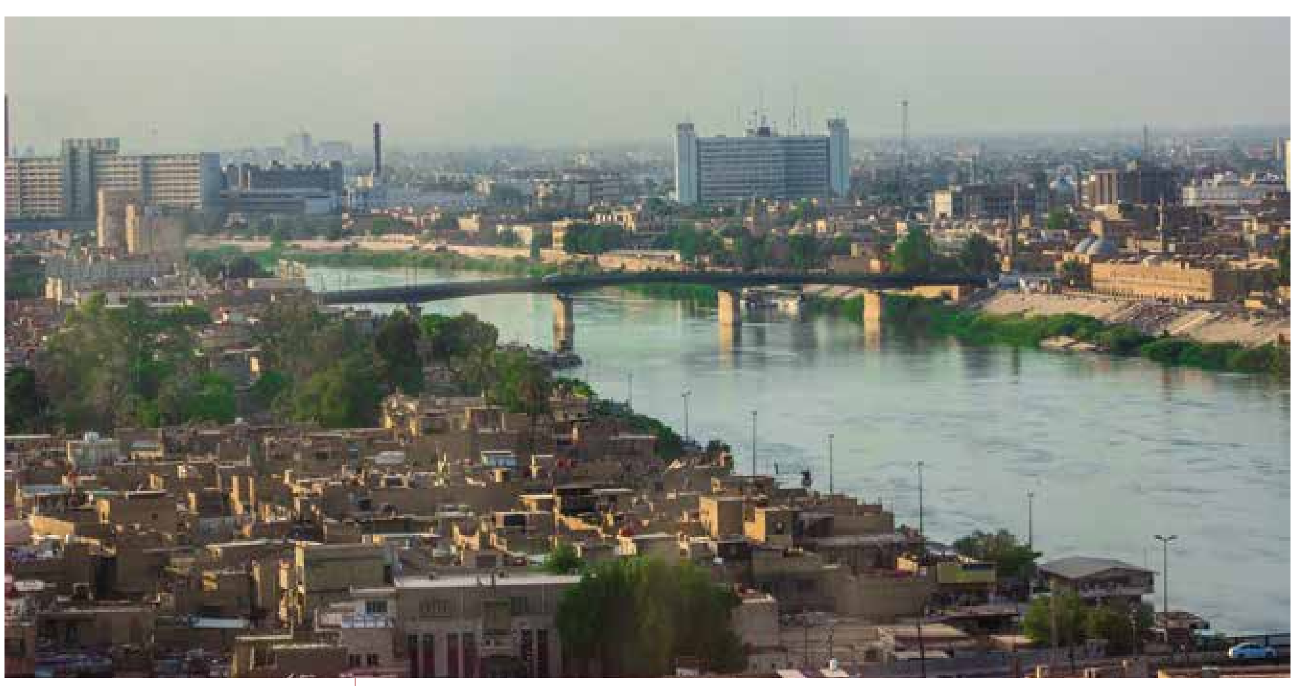
تأثرت بالبيئة الشعرية العراقية الثرية وخصوصاً بدر شاكر السياب


كاظم إسماعيل


عريان السيد


سعاد الصباح


بدر شاكر السياب


بغداد وضفاف دجلة

الاستمتاع والفائدة، فكان شغوفاً بالشاعر الكبير (عريان السيد خلف) وينتظر بحماسٍ المنتدى الأسبوعي له، ليجتمع هو وأصدقاؤه حول الشاعر (عريان) ويسمعوا جديده من الشعر، ويكرر دائماً أنه تلميذ لكل من سبقه من الشعراء، ولكن أثّر فيه جداً الشاعر (بدر شاكر السياب)، فكان بالنسبة إليه رمز عذاب المبدع العراقي والرائد في الشعر الحديث.

أما بالنسبة إلى الصورة الشعبية؛ فكان يعتبر (كاظم إسماعيل) ملك الصورة الشعبية، وبنظره قدم العراق آلاف الشعراء لكن لم ينجب مثل كاظم إسماعيل خلاقاً للصورة الشعبية.

وفي حديثه عن مقام الشعر، يؤكد أن أكبر صفعة للشاعر هي حينما يبيع قصيدته لصوت لا يؤمن به.. وأكثر قصائده المحببة على قلبه هي (كثر الحديث عن التي أهواها) وهي قصيدة غزلية جميلة، وله مسرحيات عديدة منها: (يقظة الحراس) و(عيد وعرس). وله روايات للأطفال منها: (الشارع المهاجر) و(الخنجر الذهبي). وصدر له عن دار الصدى عدة دواوين، وعن دار (سعاد الصباح) في الكويت ديوان مطبوع وآخر صوتي بعنوان: (ليش يا ابن آدم)، والذي ضم خمسين قصيدة شعبية، تناولت الإنسان والوطن والحب والغربة، واصفاً تلك الأم العراقية الحنون محتضنةً ابنها تحت رماد الحرب، كما تقدم بالشكر للشاعرة الكبيرة (سعاد محمد الصباح) مشجعة المبدعين وحاضنة الإبداع الشعبي.

وله أيضاً قصيدة (أمراضنا من صنع أيدينا) التي ألقاها في يوم ساعة الأرض، وهو حدث عالمي سنوي من تنظيم الصندوق العالمي للطبيعة، ليذكّر الناس بأهمية المحافظة على كوكب الأرض، وكتب في وصفها (أمنا) وفي ختامها طلب من الأرض العفو قائلاً: (عفوك أكبر من خطايانا..).

هكذا كان نهج الشاعر الكبير كريم العراقي، نهج المحبة والعطاء، ومعطي الفرح والقوة والأمل لكل إنسان، فجعل من شعره وكلماته جسراً متيناً للعبور فوق أشواك اليأس والضعف.

الشاعر كريم العراقي

لا أستطيع أن أمنح قصيدتي لصوت لا يؤمن بي كشاعر

إلى جانب الشعر كتبت القصة والأغنية وسيناريو وحوار الأفلام



محمد حسين طلبي

فرانز فانون
والثقافة الإنسانية

تساءل زملائي التلاميذ في القسم، ذات يوم من عام (١٩٦٩) في ثانوية المأمون بحلب، وأنا التلميذ الجزائري الوحيد بينهم، عن هذا الطبيب المناضل الذي ينضم إلى ثورةٍ تحرريةٍ لشعبٍ لا يربطه به تاريخ أو ثقافة أو معتقد، ولا حتى جغرافيا قريبة، والذي تقرر وزارتهم للتربية إدراج أحد كتبه الشهيرة عن تلك الثورة، ضمن مقررهم الدراسي الخاص بشهادة الثانوية.. فهل كان ذلك نوعاً من التضامن المباشر مع الثورة الجزائرية، وهي ثورتهم كذلك كما فهمت، أم هو تكريسٌ للثقافة التحررية والإنسانية، التي يتطرق لها الكتاب في مواجهة الإنسان الإفريقي المتوحش ضد أخيه الإنسان.

توجهٌ دفع ربما أكثر الجيل العربي القادم، وبالأخص في تلك المرحلة إلى أن يكون أكثر عزماً وإيماناً بالقضايا التحررية المشابهة للقضية الجزائرية، التي خرجت لتوها منتصرة.

إن مجرد سيرة شفاهية مختصرة دون التركيز على المحطات المهمة في حياة (فرانز فانون) من خلال (معذبو الأرض) كتابه الشهير الذي قدم له الفيلسوف الكبير جان بول سارتر، لم تشبع رغبة الزملاء في انتظار الخوض فيه بشكل موسع في القادم من الأيام، خلال حصص الدراسة والمناقشة، لذلك راح بعضهم يسألني عن الثورة التي سحرت هذا المناضل العاشق لها، ووجدت نفسي أحدثهم عما عشناه أطفالاً في عشوائيات المدن وفي القرى المواجهة والعزلاء، وبتفاصيل أقل عما يعانيه الكبار من أهلنا وجيراننا، الذين دافعوا عن الوطن بالكثير من الدماء ومن النشوة والاعتزاز كذلك، لأن ذلك كان راسخاً في وجدانهم عبر مختلف الحقب.. أما عن (فرانز فانون) الذي ومن فرط تعلقه بالجزائر أوصى بأن يدفن في إحدى قراها (عين الكرمة) بالشرق الجزائري، وقد كان له ما أراد، فقلت لهم: إن هذا المفكر والفيلسوف المناضل هو في الأصل طبيب نفساني ماهر من (جزر المارتينيك) البعيدة، لم تقتصر أبحاثه كما سيرد في هذا الكتاب وفي غيره، على المظالم التي تعرض لها السود وحدهم في كل مكان، ولكنه درس الظاهرة الاستعمارية بشكل عام وعلاقتها بالعبودية، ليخرج بجملة نظرياتٍ من بينها، أنه للتخلص من التوجه الاستعماري المقيت، فلا سلاح غير مقاومته ودحره لأن الحرية لا تمنح أبداً بالمجان، وحتى يسلم الاستعمار

> كرمته الجزائر بدفن جثمانه بين شهدائها وأطلقت اسمه على شوارعها ومستشفياتها ومدارسها

بهذا الواقع، عليه أن يذوق مرارةً خاصةً تذكره دائماً بأن العبودية ليست من طباع البشر الأسوياء حاكمين ومحكومين.

لقد كان (فرانز فانون) ملهماً لجميع حركات التحرر في العالم، انطلاقاً من الثورة الجزائرية التي انتمى إليها وعاش في كنفها حتى وصل صيته إلى كل الشعوب التواقة إلى حريتها من التمييز العنصري، وذكرت للزملاء، أنه من فرط حب الجزائريين وأبناء قرية (عين الكرمة) بالذات لهذا البطل، الذي يحتل مثواه الأخير مكانة بارزة في مقبرة شهدائها، تناوب الشباب فيها ولمدة طويلة جداً على حراسة ذلك الضريح ليلاً، مخافةً من قيام شقيقه (إميل جوبي) أي شقيق (فرانز فانون) بعملية أخذ الرفاة ونقله إلى موطنه الأصلي، عندما هدد بذلك.

وكما ذكرتُ لهؤلاء الزملاء، بأن الجزائر قد خصصت لهذا المناضل المكانة التي يستحقها بين أبطالها والمتضامنين معها وشهدائها، حين كرمته في الشوارع والمدارس والمستشفيات، وهو اليوم يعد أحد الخالدين العظام فيها.

ويظل كتابه (معذبو الأرض) إحدى المآثر العالمية التي تقترب من الفكر النبيل في أي مكان.. وللعلم فقط؛ فإن لهذا الكتاب الشهير عدة ترجمات عربية كما أنه ترجم إلى لغات عالمية أخرى، غير أنني شخصياً قرأت وتمعنت أكثر في هذه الترجمة، التي كانت الأولى إلى العربية والتي قام بها اثنان من أهم من واكب الثورة الجزائرية وترجم أدبها المكتوب بالفرنسية، إضافة بطبيعة الحال إلى مجموعة مهمة من الكتب الأخرى، التي تخوض في ذات الاتجاه مثل كتابه الشهير (بشرة سوداء لأقنعة بيضاء) الذي أصدره في باريس عام (١٩٥٧) قبل قدومه إلى الجزائر طبيباً في المستشفى، الذي يحمل اليوم اسمه بمدينة البليدة، هذا الكتاب ينضح بالعشق الجزائري وحب تلك الثورة والاندماج فيها، بل ويكرس حياته من أجلها، حيث يتعمق ذلك العشق أكثر عندما تكتشف السلطات الفرنسية علاقته بممرضات المستشفى، وتهريبه الأدوية إلى الثوار عن طريقهن، لتكون مغامرة هروبه الشهيرة إلى الحدود التونسية، حيث القواعد الخلفية للثوار، الذين يوفرون له الأمان والراحة والحماية، لينطلق من جديد في نضاله الصريح أكثر من هناك كمثقف ثوري من الطراز النادر، ولم يمض طويل وقت حتى هناك يدفع الرجل بكتابه المهم والثري الثالث (السنة الخامسة للثورة) بعد أن تأكد، كما كل الناس، بأن الانتصار لا محالة قادم. كتابٌ يعتبر نقلة مهمة ونوعية لأنه واكب الأحداث في شتى ميادين النضال، التي تنبأت بمتغيرات كثيرة ستحدث في عمق المجتمع لدعم النضال ورفع منسوب الصمود فيه.

فالكتاب الجديد هذا ذهب إلى الجانب العملي الملموس، الذي يؤكد أن كل الأحلام التي كانت مجرد أفكار بعيدة المنال غدت اليوم مسلماتٍ في قبضة أيادي الجزائريين، ولن يتخلوا عنها مهما تراكمت التضحيات.

أفكارٌ عبرت بالفعل عن تغيرات جوهرية في حياة الجزائريين الذين أصروا على الصمود والعناد المستميت فيه.. وكمثال على تلك التغيرات، راح الرجل يوثق اجتماعياً لجملة منها كانت تواكب الكفاح يومياً، فهو مثلاً يشير إلى العلاقة بين الأب الكبير والابن المجاهد أو الفدائي الشاب الذي يتسلم إدارة البيت بحكم قوته وسلطته، وهذا الانتقال الواضح صحيحٌ أنه أحدث صراعاً في العائلة وشرخاً بين أفرادها فرضته ظروف المشروع التحرري واشتراطاته وواجب الحيطة والسرية وقوة التحكم فيه من أجل متابعة نجاحه، أي أن السلطة لم تعد في يد الأب (الفرد) بل عادت في يد الابن (الجماعة)، الجيل الذي واجه الاستعمار، حتى يؤدي دوره في تمجيد أفعال المقاومة فيها، بعكس المستعمر الذي راح يمجد عملية تشويهها..

كتبٌ فكرية متقدمة، صحيح أن (فرانز فانون) قد كرسها لتحليل ودراسة بواعث الثورة الجزائرية كنموذج انتمى إليه وعايش إرهاصاته ونتائجه، إلا أنها تنطبق في ذات الوقت على أية ظاهرةٍ استعمارية اعتمدها الغرب القوي في تبرير احتلالاته المختلفة ونهب ثروات مناطق شتى من العالم تحت أي مبرر.

ناصر الثورة الجزائرية وهو ابن جزر المارتينيك وأوصى بأن يدفن فيها

أصبح رمزاً لثقافة التحرر في العالم انطلاقاً من الجزائر وضد كل تعصب أو تمييز

كتابه «معذبو الأرض» الذي قدم له جان بول سارتر يبرز إيمانه بقضايا التحرر إنسانياً

«سرديات عربية» مشروع نقدي متكامل

د. محمد الشحات يتلمس ملامح سرديات بديلة في المشهد الأدبي العربي



يقدم كتاب (سرديات عربية) للناقد والأكاديمي المصري الدكتور محمد الشحات، بأجزائه الثلاثة الضخمة، مشروعاً نقدياً تنظيرياً وتطبيقياً لافتاً، يجمع بين التأصيل العلمي، وثيق الصلة بتطورات النظرية الأدبية الغربية، وانعكاساتها في النقد العربي الحديث، بينما يقوم بقراءة مختارات من الرواية العربية من منظور (السرديات البنيوية) في الجزء الأول، و(السرديات ما بعد البنيوية) في الجزء الثاني. أما الجزء الثالث؛ فيخصصه المؤلف لمقاربة النصوص الروائية والقصصية من منطلق (السرديات الثقافية) أو (النقد الثقافي)، متلمساً ملامح (سرديات بديلة) تجلت بصورة ملحوظة في المشهد الأدبي العربي، والمصري على نحو خاص.


اعتدال عثمان

ينحو الكاتب إلى الالتزام بقواعد الكتابة الأكاديمية الرصينة، المدققة، الموثّقة بحسب موضوعها في سياقها التاريخي، كما يتوجه نحو توسيع دوائر القراء، فلا تقتصر دعوة القراءة على الدارس الأكاديمي المتخصص، بل تجتذب شغف المثقف المنشغل بقضايا الإبداع والنقد وتحولاتها في العقود الأخيرة، إذ يجد متعة في الاستزادة المعرفية، نظراً لعمق استيعاب المؤلف لمادته العلمية، فضلاً عن قدراته التحليلية في الجانب التطبيقي، وبلاغة لغته التوصيلية، وطلاوة أسلوبه.

سيلحظ القارئ تكرار بعض المفاهيم، والإلحاح على توضيحها بإضافة جديدة كل مرة، ومن خلال طرق ومداخل مختلفة، وسيدرك أن هذا النهج يرمي إلى ترسيخ المعلومات في ذهن الباحث المتخصص، ولا بد أن يدرك أيضاً، أن المعلومات تساق هنا من موقع الألفة والتواصل بين الأستاذ وطلابه، وليس من موقع فوقي بوصفه الأعلم، المالك للمادة العلمية. أما الأكثر أهمية في هذا السياق؛ فهو تبين هذا القارئ نفسه أن المؤلف لديه قضية ثقافية، هي توظيف التفكير العلمي المنهجي في تشكيل الوعي لدى المتلقي، سواء داخل دائرة البحث الأكاديمي أو خارجها، وذلك على أساس أن الثقافة بالمفهوم الواسع، الذي يتضمن الأدب والفنون، تسهم في تشكيل أبنية الوعي التي نتلقى العالم من خلالها.

يحيل عنوان الجزء الأول من ثلاثية هذا المشروع النقدي، وهو (بلاغة الراوي- طرائق السرد في روايات محمد البساطي) إلى تحليل أنماط الكتابة السردية، وجمالياتها، وأساليبها المتباينة لدى البساطي من خلال مقاربة تفيد من منظور السرديات البنيوية، عبر مراجعة نقدية لنظريات مرجعية مثل (النقد الجديد)،



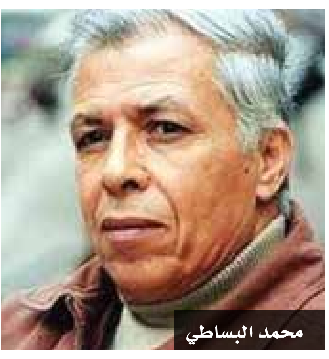
جبرا إبراهيم جبرا



بهاء طاهر



مريد البرغوثي



محمد البساطي

ونظريات (تحليل الخطاب)، ونظريات (التلقي) وغيرها.. بينما يناقش أيضاً أهم الأطروحات النظرية حول مفاهيم متداخلة تتعلق بموضوع الراوي، ويقوم باختبارها تطبيقياً على نصوص البساطي.

وفي هذا الجانب التطبيقي، يتناول المؤلف عدداً من التقنيات، والدلالات، والرؤى التي تجلت في أعمال هذا الكاتب المصري المتميز، والمراوغ في آن، فهو واحد من جيل كُتاب الستينيات، الذين احتلوا مكانة مرموقة ومؤثرة في المشهد الأدبي آنذاك، وحتى الآن. ومن خلال التأمل العميق، والتحليل النقدي المتأني، يرصد المؤلف أسباب تميز كتابات البساطي، ويُرجعها إلى طبيعة العالم المتخيل الذي يصوغه في أعماله، كما استطاعت سردية البساطي، أن تخلق لنفسها أسلوبها الخاص الذي يعتمد استراتيجيات التكثيف الدلالي، والجمل الحادة المبتورة، دون رطانة، كذلك خلقت شخصياتها وأماكنها وأنماطها البشرية المتفردة، الأمر الذي أنتج نصوصاً قصصية وروائية هي أقرب لروح (النوفيلا) المدهشة، المشحونة بدراما الحياة، وتراجيديا الإنسان المقهور، والتعبير عن

بلاغة المقموعين، والضعفاء، والمهمشين، وكائنات الظل، وغيرهم ممن اعتادوا اجترار الصمت، والاستئناس بضوء ضعيف لا يكشف شيئاً.

وعلى الرغم من الحجج المُقنِعة التي ساقها المؤلف لاختيار نصوص البساطي، فإن القارئ يمكن أن يتساءل أيضاً عن غياب نصوص أخرى، تعد علامات سردية مهمة في هذا السياق، مثل أعمال إبراهيم أصلان أو جمال الغيطاني أو صنع الله إبراهيم، وغيرهم..

وفي الجزء الثاني من الثلاثية، وهو بعنوان (سرديات المنفى– دراسة في الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧)، يواصل المؤلف طموح مشروعه في إعادة قراءة قطاع عريض من منجز الرواية العربية الحديثة المتعلقة بالمنفى، وذلك من منظور (السرديات ما بعد البنيوية). وفي سياق العرض النظري

> كتابه (سرديات عربية) يجمع بين التأصيل العلمي وثيق الصلة بالنظرية الأدبية الغربية وانعكاساتها في النقد العربي

> ينحو إلى الالتزام بقواعد الكتابة الأكاديمية الرصينة

> يواصل المؤلف مشروعه بمتابعة قطاع عريض من منجز الرواية العربية المتعلقة بالمنفى

والتطبيقي، يناقش الشحات كثيراً من المقولات والمفاهيم المتداولة حول الذات في علاقتها بالآخر، بينما يطرح مقاربة جمالية مغايرة، فلا يُغْفل الوعي بالتقنيات التي مارسها الكُتاب العرب في تشكيل نصوصهم الإبداعية المجسِّدة لحالات المنفى، بينما تسعى القراءة أيضاً إلى إبراز خصوصية رواية المنفى العربية، التي تشكلت في سياق من الحصار، والنبذ، وذلك عبر مراحل ممتدة في الزمان والمكان العربيين، فضلاً عن الظرف التاريخي القاصم بعد عام (١٩٦٧)، ما أدى إلى تفاقم وطأة المنفى، سواء كان إجبارياً أو اختيارياً.

يقدم المؤلف قراءته في ضوء الجدل والحراك الثقافي والاجتماعي العريض الذي أعقب النكسة، وأفرز هذه النصوص السردية العربية المتنوعة. وهنا أيضاً يبرز طموح الناقد، الذي يفيد من المقولات السردية البنيوية، من حيث إنها تبلور السمات العامة والنوعية للمحكي الأدبي، بينما يُقرنها في الوقت نفسه بالتوجهات (ما بعد الكولونيالية)، و(ما بعد البنيوية) التي تهتم بالتأويل الكاشف عن دلالات ذلك المحكي، من الجوانب الاجتماعية والنفسية والفلسفية، وكذلك الجوانب السياسية والأيديولوجية، بما يساعد على مجاوزة الفصل الحاد بين (الشكلي) و(الاجتماعي)، أو بين (الجمالي) و(الثقافي).

وفي هذا السياق، يقدم المؤلف قراءة دالة لعدد كبير من نصوص المنفى على تنوعها واختلاف دوافعها، مثل: (رجال في الشمس) لغسان كنفاني، و(البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا، و(الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي، و(الحب في المنفى) لبهاء طاهر، و(رأيت رام الله) لمريد البرغوثي، وأكثر من عمل لعبدالرحمن منيف، وغير ذلك من نصوص.

وفي الجزء الثالث من هذا المشروع النقدي، يواكب المؤلف تحولات السرد العربي (المصري خصوصاً) خلال الفترة الزمنية التي تحددها الدراسة (١٩٩٠-٢٠١٠)، فيعكف على بلورة مفهوم (السرديات البديلة) من خلال مقاربة تعتمد منظور النقد الثقافي في إطار ما بعد الحداثة.

يحاول المؤلف توظيف التفكير العلمي المنهجي في تشكيل الوعي لدى المتلقي

يعمد إلى إزالة الحواجز بين الأجناس الأدبية والفنية

يواكب تحولات السرد العربي والمصري خصوصاً مركزاً على مفهوم (السرديات البديلة)

من أغلفة كتبه

السردية البديلة التي يتقصى الكاتب أبعادها هي سردية عربية، تنتمي إلى العالم الثالث، وتسعى إلى تقديم حكايات محلية حول حياة المهمشين المستبعدين من متون الواقع المعيش، بينما تسعى في الوقت نفسه إلى نقض أقانيم السرديات الكبرى الوافدة إلينا من العالم الغربي، حاملة بشارات التنوير والعدل والحق والخير والجمال، والتي تكشّف زيف مقولاتها، وأن أهدافها الحقيقية كانت السعي إلى إحكام السيطرة على مقدرات الشعوب المستعمرَة، واحتلال عقول أبناء هذه الشعوب مع احتلال أراضيهم، وذلك قبل أن يتنبه الفكر الغربي الطليعي نفسه إلى هذه الحقائق، فيطلق مفاهيم ما بعد الحداثة، ويعلن سقوط السرديات الكبرى.

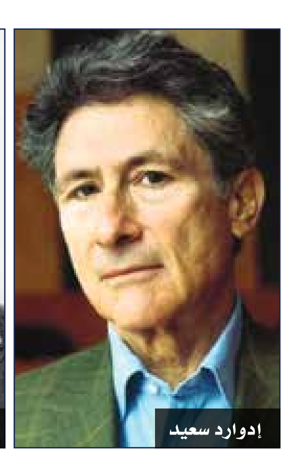
وفي هذا السياق، يقدم المؤلف قراءة معمقة لمفاهيم النقد الثقافي لدى إدوارد سعيد، الذي اهتم بما أطلق عليه (المُضْمَرات الدلالية) الكامنة وراء الخطاب الجمالي الظاهر، بوصفها فعلاً إنسانياً تاريخياً، متأثراً بالمجتمع ومؤثراً فيه، لذلك ينبغي قراءة النص الأدبي بفهم يستوعب كل ما هو متضمن فيه، أو قار في أعماقه من دلالات، تكمن خلف صوره، ومجازاته، وأساليبه اللغوية.

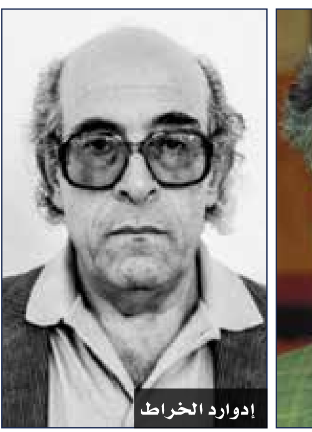
كذلك يهتم سعيد، بمفاهيم (ما بعد الكولونيالية) من حيث إزالة الحواجز بين الأجناس الأدبية والفنية، وجعل الدراسات البينية من صميم عملية النقد، كما لجأ النقاد إلى التعددية المنهجية، بوصفها ملمحاً مكملاً للتعددية الثقافية لدى كتاب الموجة الجديدة في الغرب، الذين يسعون بدورهم إلى تعرية البنى المعرفية الإمبريالية المترسبة في اللاوعي السياسي والثقافي، مقابل اعتماد وجهات نظر متنوعة، والتحرر من أحادية النظرة، ومن سيادة ثقافة ما فوق غيرها، واعتماد توجه يتميز بإمكان تعايش الثقافات جنباً إلى جنب.

في الجانب التطبيقي؛ يستكشف الناقد كثيراً من الملامح السابقة في سرديات بديلة، أخذت في التواتر الذي ازداد كثافة في العقود الأخيرة، ويلاحظ أن ثمة مرويات كثيرة تتضمنها السردية المصرية المعاصرة، أخذت تنحو إلى تفكيك السرديات الكبرى، وزعزعة مركزيتها الأوروبية، وبناء سردية مضادة تهدف بالأساس إلى تجسيد الخصوصية الثقافية والاجتماعية، وتأسيس مقولاتها المحلية التي تؤكد هُويتها وإشكالياتها الخاصة، التي لا تنفصل عن محيطها الوطني، والقومي، والعالمي في آن.

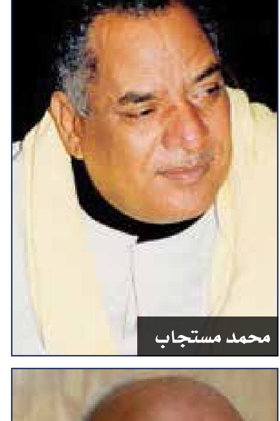
وهنا نجد تحليلاً لعدد من الاستراتيجيات، والحيل، والأساليب الفنية والجمالية، التي تتجلى تمثيلاتها النصية الدالة في أعمال لإدوار الخراط، ومحمد البساطي، ومحمد مستجاب، ويوسف أبو رية، وخيري عبد الجواد، وغيرهم من الكتاب الذين عملوا على إنتاج سردية مصرية عربية مغايرة.

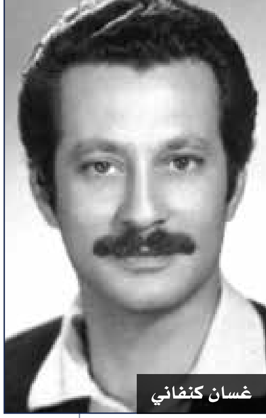
ومن جيل لاحق، يتابع المؤلف المسعى نفسه في أعمال كُتاب ممن عرفوا بأصحاب (الكتابة الجديدة) أو (الذاكرة الجديدة) حيث تشبعت أفكارهم بسرديات ما بعد الحداثة، وراحوا يكتبون نصوصهم انطلاقاً من خصوصية بيئاتهم الجغرافية، واختلاف تجاربهم الحياتية، وثراء عوالمهم التخييلية، وتعدد منابع ثقافتهم، فلم يكتفوا بنقض آليات السرديات الكبرى فحسب، بل سعوا إلى تشكيل سردياتهم البديلة، غير المنقطعة عما سبقها، ومستكشفة في الوقت نفسه رؤى جديدة في ممالك الخيال الحر الطليق.

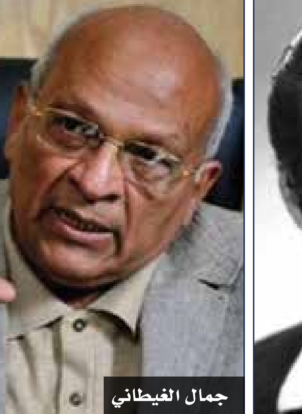

إدوارد سعيد


إدوارد الخراط


محمد مستجاب


إبراهيم أصلان


غسان كنفاني

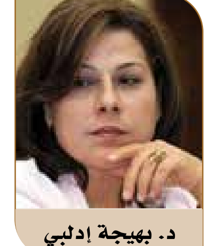

جمال الغيطاني

يقدم قراءات في الرواية العربية من منظور السرديات البنوية وما بعد البنوية ومقاربة مع النصوص من منطلق سرديات نقدية ثقافية

يبحث عن الاستثناء في السر والعلن

محمد الشهاوي..

الشاعر المسافر في الطوفان


د. بهيجة إدلبي

الشعر ملء وجوده ودليل أحلامه وأسراره، سفرٌ إلى اللا نهائي، ارتحالٌ إلى المجهول، إبحارٌ في المعقول واللا معقول بحثاً عن المستحيل، لأنه ابن المغامرة، التي تأخذ الشاعر إلى غابة من الأسئلة، كلما أغوته عتمتها وغموضها، ازداد رغبة في البحث والكشف والمزيد من الأسئلة، فالثابت كما يرى شاعرنا (هو السفر، والمتغير هو القصيدة، الثابت هو الحلم والمتغير هو الطريق، الغاية، الوسيلة، التأمل، المتغير هو الخيال والثابت هو الإشارة).

أوقفه الشعر في موقف المعنى، فأدرك (ثورة الشعر) وقال للشعر حين اتحدت في ذاته العبارة والإشارة، أنا (مسافر في الطوفان)، وما إن استوى صمته في الذات، واستوت ذاته في الصمت، تهيأ في السؤال حين استدل عليه طيف القصيدة:

من أنت يا طيفاً يجيء إليَّ عبر جوانح
الظلم / متسلقاً أسوار صمتي
يستلني من غمد صومعتي / ويركبني براق
الرحلة الكبرى

محمد الشهاوي، الشاعر الذي كابد الشعر كما يكابد المتصوف في لحظة (إشراقات التوحد)، يغني بين (أقاليم اللهب ومرايا القلب الأخضر) متوحداً بزهرة اللوتس التي ترفض أن تهاجر، متمركزاً في الشعر مشغولاً به ولا يريد شيئاً سواه.

أعطى الشعر عمره ليمنحه الشعر (**الرضا والفرح والقدرة على التبصر والحلم**)، بل ليمنحه الوجود (**أنا أكتب الشعر إذاً أنا موجود**).

وحين يصبح الشعر وجوداً ينأى عن كونه لعبة لغوية خارج المعنى، ليأخذ مقامه في موقف اللغة يتسرب إليها وتتسرب إليه فيتحدان في الماهية، كل يعيد تشكيل الآخر في معناه، بذلك تصبح اللغة الشعرية كينونة من الخيالات والرؤى، بانفتاح طاقتها على طاقة الشعرية في القصيدة، ما يوسع فضاءات التأويل اللا نهائية.

بهذا التواجد بينه وبين اللغة والقصيدة، يجدد الشهاوي لغته، وقصيدته، ورؤيته، بحثاً عن القصيدة الاستثناء كما هي المرأة الاستثناء، ينهمر الشعر بين يديه من رؤاه الشاهقة، فإذا القصيدة صنو أحلامه، وصنو أسراره، وصنو وجوده، لا فرق بينه وبين القصيدة، يعيشها وتعيشه يتنفسها وتتنفسه، وكأنه:

(في فجاج السر أو في العلن/ رعوي في المواجيد نشا)

يقف في حضرة المرأة/ القصيدة (التي أنتجتها نار المواجيد، ثمرة لتوحد الواقع والحلم والوجد) ليؤسس في حضرتها عالماً مختلفاً ولغة مختلفة وعروضاً جديداً، ففي حضرة المرأة الاستثناء، والقصيدة الاستثناء لا بد أن يكون كل شيء استثنائياً.

متصوف في محراب القصيدة كما في محراب الذات ومحراب اللغة، والمعنى يكتب استجابة لهاتف داخلي يوسع ذاكرة التخييل وأفق التأويل، فالتصوف في شعره واقع معيش، فهو كما يقول، ابن شرعي للمجاهدة والمكابدة، ليتسع بذلك مفهوم الصوفية لديه حيث تتوحد الصوفية كتجربة في الحياة، مع الصوفية كتجربة في اللغة وتجربة في القصيدة، فتكابد الذات في الرؤيا كما تكابد القصيدة في المعنى، فتحل الذات في اللغة واللغة في الذات فلا فرق بين الكينونتين، فالشهاوي منشغل باستمرار في محاولة العثور على ذاته في القصيدة، والوجود، وعن القصيدة الحلم في ذاته، ليحقق بذلك فلسفة الراحة التي تنهض من قلقه لترتب فوضاه وتوسع رؤياه.

وكأنه التوق الذي يقف خارج دائرة الأزمنة والأمكنة، وخارج دائرة المألوف هناك على الحافة التي تطل على فردوس المعنى، ينتظر الغزالة/ القصيدة الحلم/ التي (تأبى وتسوق في دلالها)، لكنه الشاعر الذي مذ أيقظته فتنة القصيدة، مازال يمشي إليها بكل ما أوتي من فيوضات الخيال (للإمساك بتلك الغزالة التي لا تود أن تجيء)، ويصرّ الشاعر أن يتبع خطاها حتى آخر المطاف، أملاً أن تهيئ إليه بما ملكت من رؤاها، فتنفتح البصيرة في رؤاه:

إنَّه العُمرُ إلا قليلاً قدْ مَضَى
وأنا لم أزلْ
فوقَ جَمْرِ الغَضَا
أَتَقَرَّى إليكَ السبيلا
لكَ ألا تَجُودي
ولي أنْ أظلَّ الذي يَطْلُبُ المستحيلا

شاعر مسكون بالعالم كله؛ مشغول بقضايا كبرى «الكون – الإنسان – الحلم – الارتحال إلى كل الدنيا»، منطلقه ورحلته من الذات إلى العالم لأن (الاحتفاء والاهتمام بشؤون العالم لا يمكن أن يكون حقيقياً ممن لم يحتفِ ويهتم بشأن ذاته المبدعة)، ولا يعني الاهتمام بالذات الانفصال عن العالم وانما اختبارها في لحظة المغامرة في رحلة نحو المطلق.

محمد الشهاوي الذي قدم للمكتبة العربية (٢١) ديواناً شعرياً، و(٧) دواوين شعرية للأطفال، كما قدم العديد من الدراسات النقدية يرى أن \ (القطيعة المعرفية ادعاء تدحضه الحقيقة)، وأنه لم يعثر على ذاته إلا بعد أن تأسست تراثياً. بهذا المعنى يقول: (أنا ابن أستاذ كبير جداً اسمه «التراث العربي» شعراً ونثراً، وبهذا فإنني مولود طبيعي، لم يلده الفراغ)، ومن هنا فالاستمرارية لا تكون إلا على أساسين هما: الأصالة والمعاصرة، ليصبح الشعر لديه موازنة بين الوجدان والعقل، بين الهمس والصدمة التي يخلقها السؤال الجدلي داخله، موقناً بأن (الإبداع قادر على أن يحقق ما عجزت عنه السياسات)، لأنه (يخاطب في الإنسان أبدع وأجمل وأروع ما فيه)، بل (وحده هو القادر على أن يعيد مسيرة الإنسان إلى إنسانيته، والكون إلى كونيته الجميلة).

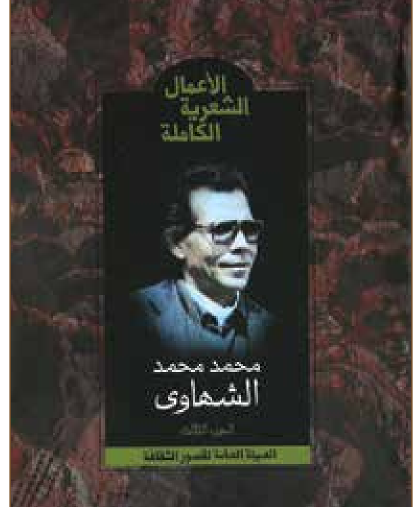
محمد الشهاوي شاعر يرى ذاته في كل الجهات، « قلق يضايقه الثبات/ طيف يولِّد حيرة في كل ذات».

أعطى الشعر عمره ليمنحه الرضا والفرح والقدرة على التبصر والحلم

شاعر مسكون بالعالم مشغول بقضاياه الكبرى والاحتفاء بالذات المبدعة

يحيل اللغة إلى كينونة من الخيالات والرؤى ما يوسع فضاءات التأويل اللانهائية





من مؤلفاته



أنيسة عبود

مكاتيب الشوق والانتظار..

والرسائل الإلكترونية

ربما هو السؤال المشروع الذي يخطر على البال، عندما نتلقى الرسائل الإلكترونية السريعة من أصدقاء وأحبة، هل هذه الرسائل، الإخبارية السريعة، لها المقدرة والفعل الذي كان للرسائل الورقية المفعمة بالشوق والعطر وبتلات الزهر، والتي كان العشاق والأحباب يتبادلونها إلى زمن قريب؟

اليوم، نادراً ما تأتينا الرسائل المغلفة المختومة بالطوابع والعناوين.. لقد تغير الزمن، الورقي مع حبره، فتغيرنا نحن وتغيرت رسائلنا الحارة ولغتنا المنمقة، التي كنا نكتب فيها مكاتيب الشوق والغربة.. ومن لا يستطيع كتابة لواعجه وأشواقه، كان يستعين بشخص مقرب منه، أو يعتمد على كتب الرسائل بعد أن يشتري ورقاً ملوناً مزيناً بالفراشات والأزاهير. إنه الزمن الإلكتروني والرسائل الإلكترونية العاجلة، التي تشبه الومضة أو اللحظة العابرة، التي لا تحتاج إلى تدبيج كلام يناسب فيض المشاعر والوجد، ولا إلى ترتيب جمل شعرية مسروقة من، نزار قباني، في معظم الأحيان.. فضلاً عن أن دور صندوق البريد لم يعد مهماً، حيث كان ساعي البريد حين يعبر على دراجته العادية حاملاً حقيبة رسائل مكتظة بالأسرار والأخبار يشبه (بابا نويل) الذي يحمل الهدايا للأطفال في الأعياد. كان الجميع يراقبه ويحاول معرفة وجهة الرسائل التي يحملها ولمن هذه الأسرار كلها. كان الشبان يلاقونه قبل وصوله بعيون لاهثة متفحصة حائرة، لذلك يكون فتح الغلاف كفتح صندوق سري والكل يحاول أن يعرف أو يتنبأ بما في داخله.

لعل المفاجأة التي تحملها رسائل البريد، هي التي أعطتها أهميتها ودهشتها، إضافة إلى الوقت المديد لوصولها، والرد عليها والتواجد أو التلاقي مع الحبيب من خلالها، حيث يتوقف الزمن بين كلماتها بينما تنفتح أحلام وآمال.

فكم من الرسائل فتحت آفاقاً للمستقبل، أو أغلقت أبواباً للأمل بعد انتظار ممض متلف لصاحبها، حين لا تأتي بما تتمنى الروح والقلب.

وتختتم الرسائل عادة بالرجاء والتوكيد على الرد السريع والإجابة.. وخاصة لمرسل مكاتيب الحب التي تتأخر أحياناً أو التي لا تصل أبداً، وهنا تكون الطامة العاطفية الكبرى، حيث يبدأ البحث والتأويل عن الأسباب والمسببات.. كأن تقع الرسالة في يد الأخ أو في يد الأب، أو أن ساعي البريد أخفاها أو ضيعها، أو سلّمها إلى عنوان آخر.. وربما تكون العلة أكبر حين يمتنع الطرف الآخر عن

> **عشر سنوات قلبت الأمور رأساً على عقب فكل ما كنا نرغب فيه ونبني عليه عافته النفس**

الرد، وأي رد سيأتي بعد ذلك لن يخفف من صدمة الانتظار ووطأة القلق.

هي عشر سنوات ونيف تقريباً. عشر سنوات قلبت الأمور رأساً على عقب. ما كنا نرغب فيه ونبني عليه عافته النفس. وما كان عادة أو عرفاً صار من سوالف الماضي.. تبدلت أحوال الرسائل وأحوال العشاق.. وأغلقت صناديق البريد أبوابها وخسر سعاة البريد متعة التلصص على أسرار الناس، وخاصة رسائل الحب التي تأتي بأسماء مستعارة ورموز خاصة لبنات الحي وشبانه. ليتحول كل هذا الماضي من الغموض والأسرار والبحث والتنقيب والحبر والأقلام إلى رسالة باردة على مواقع التواصل، مختصرة دون اهتمام باللغة أو بالنحو، كما لا توجد بتلات ورد، ولا آثار دموع، ولا قطفة حبق من أصيص النافذة.

بالتأكيد تغير الزمن، وتغيرت طريقة الخطاب العاطفي والأدبي والبوح بسرعة تفوق التصور، إذ لم يتطلب الأمر أكثر من عقد واحد – كما ذكرنا – ليحصل كل هذا الانقلاب في بنية العلاقة بين الرسالة والمرسل والمتلقي. حيث كانت المتعة تأتي من انتظار الرسالة لأسابيع وربما لشهور.. وكان لا بد، حينئذٍ من المرور دورياً إلى مبنى البريد وتفقد صندوق البريد الخاص.. وكم تكون الخيبة شديدة عندما نجد الصندوق فارغاً من الرسائل فنعود خائبين وقد أغلقت الدنيا أبوابها في وجوهنا..

لكن لم يكن لكل الناس صندوق بريد خاص. فكان لا بد من الاستعانة ببقالة معروفة في الحارة، حيث ستصل المكاتيب إلى هذه البقالية التي يصير العاشق مرتهناً لها ولصاحبها، فينتظر فتح أبوابها كل يوم ليطير إليها على جناح السرعة، ويدّعي أنه يشتري لأمه الملح أو السكر، ومن ثم يسأل (هل لي مكتوب عندك عمي أبو صبحي؟).

وتكون الطامة الكبرى عندما ينفي البقال تسلم أي رسائل صباحاً، أو لم يمر به ساعي البريد...

أما إذا ما ابتسم البقال واتجه إلى درجه الخاص منقباً في الرسائل عن اسم بعينه فإن العاشق يتلعثم ويخضرّ ويحمرّ، وقد ترتجف يده وهو يتسلم الرسالة شاكراً، ومن ثمّ يبتعد وهو يضم الرسالة كما لو أنه يضم محبوبته، ولا بد له هنا أن يشم الورق والحروف متفقداً العطر، وما بين الطيات لعل بتلات زهرة مجففة تنام في الورق. حينها ستتسع الأرض وتقترب السماء حتى الخشوع ممتناً.

هكذا هي الرسائل.. ننتظرها.. نتلهف للمسها، لحروفها للخط وللحبر المكتوب فيها.. لرائحتها لأن فيها رائحة الحبيب وأنفاسه وطريقة كتابته، فهي صورة عن صورة المعشوق التي لا تعادلها صورة.

وإذا كنا نتحدث هنا في هذه العجالة عن الرسائل العاطفية وارتباطها بتغير الزمن، فهذا لا يلغي أهمية الرسائل الأدبية والسياسية والثقافية، التي تبادلها الأدباء والمثقفون والتي تحولت إلى وثيقة تاريخية وأدبية لا تقل أهميتها عن باقي صنوف الأدب الرفيع الذي يحمل رأياً وموقفاً أيديولوجياً أو نقدياً وفنياً، ما أدى إلى انبثاق نوع جميل من أنواع الأدب الذي دعي باسم (أدب الرسائل)، حيث تتوضح زوايا مخفية في الشخص من خلال خطه وأسلوبه وطريقة تفاعله مع محيطه. وهنا أذكر الأديبة الكبيرة غادة السمان التي ضمنت رسائل غسان كنفاني في كتاب نشرته وأطلقت عليه (رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان)، وهناك رسائل نابليون إلى جوزفين، وغير ذلك كثير من هذه الرسائل (المخطوطات) النادرة التي تحفظ لقيمتها الأدبية والفكرية والتي تؤرخ لمرحلة سياسية وأدبية وعاطفية في حياة الأفراد، والتي هي انعكاس لحياة المجتمع وتحولاته في شتى المجالات.

صحيح أن الزمن السريع طبعنا بطابعه (الإلكتروني) السريع القادر على احتواء المتغيرات، إلا أننا مازلنا نهفو إلى رسالة منسية عند بقال الحارة، غير أنه ضاع في زحمة الزمن، وضاعت مفاتيح صناديق البريد، وفقدنا رائحة رسائل الورق التي كنا حين نلمسها نشعر بأننا نصافح الشخص العزيز الذي أرسلها، حيث اللمس يقع على اللمس.

اليوم نادراً ما تأتينا الرسالة المغلفة المختومة بالطوابع والعناوين

تغير الزمن الورقي مع حبره فتغيرنا نحن وتغيرت رسائلنا الحارة ولغتنا

إنه الزمن الإلكتروني والرسائل العاجلة التي تشبه الومضة واللحظات العابرة



جمع بين الصحافة والمسرح والأدب

محمد سلماوي: المبدع يرى ما لا يراه الآخر

كاتب من طراز فريد، جمع بين الصحافة والمسرح والأدب، درس اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة وتخرج فيها عام (١٩٦٦). حصل على دبلوم مسرح شكسبير بجامعة أكسفورد بإنجلترا عام (١٩٦٩)، وفي عام (١٩٧٠) انتقل للعمل بجريدة الأهرام. له العديد من المؤلفات في مجال المسرح، منها: (فوت علينا بكرة- سالومي- الجنزير). إضافة إلى المؤلفات القصصية والروائية، ومنها: (الرجل الذي عادت إليه ذاكرته- الخرز الملون- أجنحة الفراشة). اختاره نجيب محفوظ ممثلاً شخصياً له في احتفالات نوبل في استوكهولم عام (١٩٨٨).


ضياء حامد

تقلد العديد من المناصب؛ منها: رئيس اتحاد كتاب مصر عام (٢٠٠٥)، وأمين عام الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب عام (٢٠٠٦)..

■ **بداية: لو تحدثنا عن النشأة وما المصادر التي اكتسبت منها ثقافتك؟**

- المصادر متنوعة: ما بين المنزل والمدرسة والمجتمع، وإذا كان (فرويد) على حق في قوله، بأن السبع السنين الأولى في عمر الإنسان هي التي تضع الأساس لشخصيته، تلك السنوات شهدت (٣) عناصر مهمة في الثلاثة مجالات التي ذكرتها، أولاً بالنسبة إلى المنزل، فقد تفتحت مداركي في المنزل على والدي الذي كان رجل أعمال ويتميز بالانتماء للوطن، ووالدتي كانت تهوى الرسم، فنانة تشكيلية هاوية، وتركت رصيداً من اللوحات الزيتية، مازلت أحتفظ ببعضها.

عن طريق والدي تشربت فكرة أن يصبح الإنسان جزءاً من وطنه، كما اكتسبت منه الإحساس بالجمال والثقافة. أما بالنسبة إلى المدرسة؛ فقد كنت طالباً في مدرسة (فيكتوريا كوليدج) وهي مدرسة بريطانية خرجت أجيالاً من الشخصيات الكبيرة في الوطن العربي، منهم الملك حسين وعمر الشريف ويوسف شاهين.. وغيرهم. وأنا الأديب الوحيد الذي تخرج في هذه المدرسة، وأعتقد أن المدرسة أسهمت في تكوين شخصيتي بشكل كبير، ثم العنصر الثالث والأهم وهو المجتمع، فقد ولدت عام (١٩٤٥)، وفي سنة (١٩٥٢) قامت ثورة يوليو، ومن هنا بدأت أعي ما حولي من أفكار جديدة وإنجازات تتحقق من القومية العربية إلى بناء السد العالي إلى تأميم قناة السويس إلى الوحدة مع سوريا، كل هذا دون شك أثر في تكويني وفي أفكاري.

■ **محمد سلماوي تربى على يدي محمد حسنين هيكل.. كيف اختارك للعمل بجريدة الأهرام سنة (١٩٧٠)؟ وماذا تعلمت منه؟**

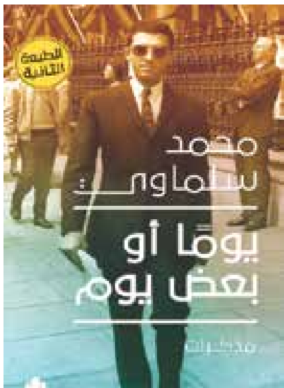
– تخرجت في كلية الآداب عام (١٩٦٦) وعملت معيداً في القسم لمدة (٤) سنوات.. خلال هذه السنوات سافرت إلى إنجلترا، لإعداد دراسات عليا في جامعة أكسفورد في الأدب البريطاني، وحصلت على دبلوم في مسرح شكسبير، وكنت سعيداً بهذا العمل بحكم تكويني الأدبي والثقافي، إلى أن عرض علي محمد حسنين هيكل الانضمام إلى جريدة الأهـرام، ولم يكن في ذهني إطلاقاً دخول عالم الصحافة، وإنما كان تركيزي على عالم الأدب، وطلبت منه العمل في الأهرام لمدة شهر على سبيل التجربة، وبعد مرور الشهر أدركت أن هذا هو العمل المناسب لي لأن الأهرام حققت لي الانتماء، لأنني كنت أدرس الأدب الإنجليزي في الجامعة، وهـذا فيه قـدر من الانـعـزال عن المجتمع وقضاياه، فـإذا بي في الأهـرام أجد نفسي قريباً من الواقع وأعمل في إحدى أدوات تشكيل الواقع، وهي جريدة الأهـرام. وبعد شهر قدمت استقالتي من الجامعة وذهبت للأستاذ هيكل وأخبرته برغبتي في العمل بـالأهـرام، وبدأت حياتي فيها، وأول درس تعلمته منه، كيف يكون الصحافي صاحب موقف يدافع عنه ويكون على استعداد لأن يدفع ثمن هذا الموقف.

■ **الطابق السادس في الأهـرام، حيث متحف خالدي الذكر، توفيق الحكيم ويوسف إدريس ونجيب محفوظ وغيرهم.. كيف استفدت من هؤلاء العمالقة وأنت في بدايتك؟**

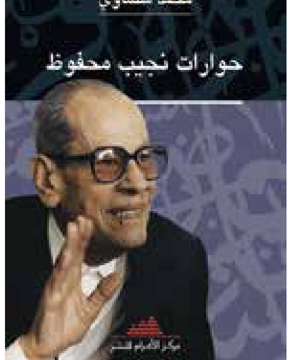
– التحقت بالأهرام كمحرر وليس كأديب، وكان عملي في الدور الرابع، حيث صالة التحرير، وكـان معظم وقتي أقضيه في الـدور السادس، خاصة في مكتب توفيق الحكيم، الـذي نشأت بيني وبينه علاقة قوية، بـاعتباره أبـا المسرح العربي، وأنا كنت كاتباً مسرحياً في بداياتي، فكان يمثل بالنسبة لي قـدوة مهمة جـداً، ومن خـلال مكتبه تعرفت إلـى نـجـيب مـحـفـوظ، الذي جمعتني به علاقة وطـيـدة جـداً، وتعرفت إلـى معظم المثقفين الموجودين في الأهرام، والشخص الوحيد الذي كنت أعرفه قبل دخولي الأهــــرام هــو لـويـس عوض، لأني كنت أقابله في إنجلترا، عندما كنت أدرس هـنـاك، فكانت تـجـربـة ثـريـة فتحت أمامي المجال الثقافي من أعرض أبوابه.

■ **عـلاقـتـك بنجيب محفوظ، وما سر غضب بعض المثقفين لاختياره لك ممثلاً عنه عند تسلم جائزة نوبل؟**

– نشأت علاقتي بنجيب محفوظ بشكل تلقائي، لأني كنت أقابله في مكتب توفيق الحكيم، وكانت لدي مجموعة قصصية على وشك الصدور، فأرسلتها له قبل صدورها وفوجئت به يعيدها إلي بعد يومين، ووجدته قرأها وأجرى عليها بعض التعديلات، وكتب لي: (قرأت المجموعة وأعجبتني، وأعطيت لنفسي الحق في عمل بعض الاقتراحات وكتبتها بالقلم الرصاص، حتى إذا لم تعجبك يمكنك محوها). وكانت هذه أول خطوة







من مؤلفاته

> **اختارني نجيب محفوظ من بين أدباء مصر لتسلم جائزة نوبل وإلقاء كلمته نيابة عنه**

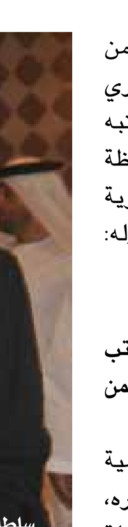
> **دخلت عالم الصحافة بدعم من «الأستاذ» محمد حسنين هيكل وتعلمت منه المهنة**


سلماوي إلى جوار حلمي النمنم ومصطفى الفقي

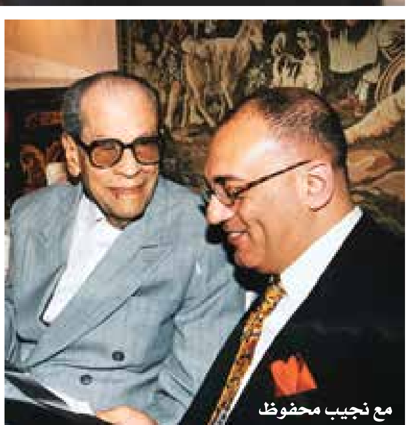
نقلت علاقتي به إلى مرحلة أكبر، واقتربنا من بعض أكثر، وكانت مفاجأة بالنسبة لي اختياري للسفر لأتسلم جائزة نوبل، وقراءة بيانه الذي كتبه بهذه المناسبة، وربما أثار هذا الاختيار حفيظة بعض الأدباء، لأن نجيب محفوظ له علاقات قوية بكثير منهم، وقد فسر نجيب محفوظ ذلك بقوله: (أنا اخترت الشخص الأنسب لهذه المهمة).

■ **لو تُحدثنا عن محمد سلماوي الكاتب المسرحي، الذي كان أول من تصدى للإرهاب من خلال مسرحية الجنزير؟**

– جزء من الأدب كما يقال عنه في العامية (مكشوف عنه الحجاب)، يرى ما لا يراه غيره، والسبب في ذلك أن نظرة الأديب نظرة شاملة يستطيع رؤية الصورة في مجملها، وهذا يعطي للأديب ما يسميه بعضهم القدرة على التنبؤ عندما كتبت رواية (أجنحة الفراشة) الرواية التي تنبأت بثورة (٢٥) يناير.. الشيء نفسه في مسرحية (الجنزير) التي كتبتها سنة (٩٥) عندما رأيت الإرهاب يطوق المجتمع بجنازيره الحديدية. والمسرحية تدور أحداثها عن مجموعة من الإرهابيين أخذوا عائلة مصرية رهينة، ولم أكن أتصور وقتها أن مصر ستصبح رهينة في يد الإخوان بعد ثورة (٢٥) يناير، لكنها قدرة الأديب على رؤية ما لا يراه الآخرون.



سلطان القاسمي يستقبل محمد سلماوي



مع نجيب محفوظ



ومحمد حسنين هيكل

■ **تقلدت عدة مناصب: منها الأمين العام لاتحاد الكتاب العرب، كيف يمكن أن نقدم أنفسنا للعالم عبر الثقافة؟ ولماذا لا يوجد مشروع عربي لمعالجة هذا القصور؟**

– أن نقدم أنفسنا عن طريق الثقافة مسألة أساسية، لأننا كعرب نُقدَّم في الخارج بكل ما هو سلبي عن طريق الإرهاب والتعصب، وهذه هي الصورة المأخوذة عنا في الغرب، والصورة الوحيدة التي تناقض هذه الصورة، هي الثقافة، والعرب أصحاب حضارة قديمة أسهمت في تقدم العالم. وعندما كنت أميناً عاماً لاتحاد الكتاب العرب، كان هناك مشروع لترجمة (١٠٠) رواية عربية عن طريق تبرع قيمته (١٠٠) ألف دولار، قدمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي حاكم الشارقة، والذي تربطني به علاقة صداقة واحترام على مدار سنوات طويلة، هذا الحاكم الذي له أيادٍ بيضاء على الثقافة في الوطن العربي.. ولولا هذا التبرع الكريم، لم نكن نستطيع أن نمضي قدماً في هذا المشروع، حيث قمنا باختيار (١٠٠) رواية تعبر عن مختلف الاتجاهات والأقطار العربية، وأرسلناها لكبريات دور النشر في العالم بحيث تختار كل دار نشر الرواية المناسبة لجمهورها، وعندما تركت الاتحاد منذ (٣) سنوات، كان المشروع لم يكتمل بعد ولكنه في طور الاكتمال في الوقت الحالي.

■ **(يوماً أو بعض يوم)، كتاب السيرة الذاتية الخاص بك، هل من المنطقي أن يقدم الكاتب السيرة الذاتية الخاصة به، ويكشف شخصيته على الورق؟**

– أهم ما في هذا الكتاب أنه يجمع بين السيرة الذاتية والسيرة الوطنية لوطن بأكمله، لأن حياتي الشخصية ارتبطت بالأحداث الكبرى، التي مررت بها بحياتي، فأنت في النهاية تؤرخ لشخص وتؤرخ لوطن، وهذا سر نجاح الكتاب، الذي فاق كل التوقعات على المستوى النقدي والجماهيري. كما أن السيرة الذاتية تتسم بالصدق الشديد، تحدثت في كل شيء، وانتهيت الآن من الجزء الثاني، فالجزء الأول تناول الزمن الممتد من العهد الملكي، مروراً بعهدَي جمال عبدالناصر وأنور السادات. أما الجزء الثاني؛ فيبدأ من عهد مبارك وثورة يناير وثورة (٣٠) يونيو، وانتهاءً بكتابة الدستور الذي توجت به حياتي العملية.

تعرفت من خلال عملي في الأهرام إلى مردة الأدب والفكر العربي

لا بد أن نقدم أنفسنا للعالم من خلال مشروع ثقافي ولحاكم الشارقة سلطان القاسمي أيادٍ بيضاء في تحقيقه


من الفولكلور الشعبي في حماة

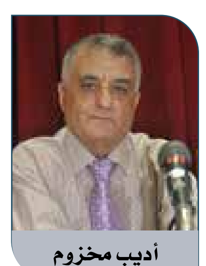
فن. وتر. ريشة

- ليلى رزوق.. تلتقط إيقاعات الضوء المتدرج نحو العتمة
- صالح الشكيري.. والمكوث في الحرف العربي وتنويعاته الجمالية
- حسن حسني.. قامة فنية متميزة
- د. محمد قيسامي: كوميديا الأفكار أسمى أنواعها
- مستر بين كأنه من كوكب آخر
- يونس الشرقي: الجوائز الأدبية تحفز الشباب وتصقل مواهبهم

لوحاتها الواقعية تحمل فسحة رومانسية

ليلى رزوق.. تلتقط إيقاعات الضوء المتدرج نحو العتمة

تشكل لوحات الفنانة التشكيلية ليلى رزوق، التي أخذت من سنوات عمرها، المدى الطويل، مدخلاً لاستشفاف جوهر الرسم الواقعي الدقيق، الأكثر ارتباطاً بالوعي والنمنمة التفصيلية، وحين نتحدث عن الواقعية فإننا نميزها عن المثالية الكلاسيكية، التي سبقت الواقعية بخمسة قرون على الأقل، وهذه إشارة تتجاوز الالتباس الحاصل عن عدم تفريق بعض الناس بين الكلاسيكية والواقعية.



أديب مخزوم



وتستعيد ليلى رزوق في لوحاتها، إيقاعات من جماليات التراث الحضاري، المكتنز بصوره ورموزه وأشكاله، وخاصة في مدينة (السقيلبية) السورية، التي شهدت ولادتها وطفولتها، وتجسدها بنمنمة تفصيلية شديدة الوضوح والبروز، ترتكز على طريقة تركيب طبقات اللون في اللوحة، وتجعل المشهدية الحكائية التي تروي فصولاً من تاريخ بلدتها حاضرة في أعمالها القديمة والجديدة. ما يعني حضور التفاصيل التاريخية والأثرية والمتحفية، من منطلق متابعتها الدائمة ودراستها المتواصلة لتاريخ بلدتها، برغم أنها مقيمة في دمشق، حيث نلاحظ في أكثرية لوحاتها، بروز المرأة الريفية بزيها الذي يمتد بجذوره – على حد قولها– إلى الحضارة التدمرية. وفي لوحاتها تستعيد المشاهد القديمة، بكل ما فيها من تفاصيل وعناصر تجسد الإنسان ومشاهد الحقول والأشجار والأعشاب والأزهار والصخور، وحركة الغيوم والمشاهد المستمدة من تأملاتها وتجوالها في الأمكنة الحميمية أو المستعادة من مخزون ذاكرتها البصرية، التي عمقت من هواجس نزعتها المثالية، الأقرب إلى الواقعية القصوى أو السحرية.

هكذا تفتح مساحاتها التشكيلية على صياغات واقعية، وتمد عناصرها بإضافات فنية خاصة بها، وقادمة من ثمرة وخلاصة بحثها على مدى عقود. وأهم ما في بعض أعمالها أنها تؤرشف أو تؤرخ لتراث في طريقه للانقراض والزوال، وتجعل الشواهد والعناصر التراثية قابلة لطواعية التغيير، من خلال خطوات الحذف والإضافة، وهذا يضفي الناحية الأسلوبية، ويظهر قدرتها على التلاعب بالسطح التصويري، من خلال استخدام اللمسة والأجواء اللونية وخطية التعبير،

الذي تريد إيصاله إلى المشاهد، عبر استعادتها المتواصلة لثنائية الماضي والحاضر.

وهـي تظهر قبل أي شيء آخـر، معرفة تاريخية بكل ما شاع من تشكيلات وفنون وأزيـاء قديمة (هـي المهتمة الآن بتصميم الأزيـــاء، حيث أنـجـزت رسـومـات مرهفة لعارضات وأزياء من تخيلاتها)، وتأخذنا في بعض الأعمال إلى مشاهدات شكلية، تتماهى أكثر فأكثر مع ضرورات التأليف الفني.

وتتشكل فـي وجـوه لوحاتها، هموم لا تحصى وأوجــاع لا تنتهي، وهـي تقع بين الوجوه الطفولية (لوحتها أطفال في الطبيعة)، والوجوه (الحاملة ملامح عمرية) والمستمدة من بيئتها وواقعها وذاكرتها الطفولية، ومن ثنايا الأزمـنـة والـحـزن المزمن. كما تتنقل موضوعاتها بين اللقطات البائسة للأشخاص، ومشاهد جمالية متنوعة لمواضيع أخرى، ولأنها ترسم المرأة الريفية، فهي تنقل لنا في أحيان كثيرة معاناتها، وكأنها عنصر مكمل للبؤس والعذاب الإنساني.

ولقد حملت لوحاتها ثمرة وخلاصة عملها على مدى سنوات عمرها، وحققت هدفها في الوصول إلى صياغة واقعية، وبعين مدققة في التفاصيل المعبرة عن هواجسها الحكائية، حتى إنها تسعى إلى منافسة معطيات الصورة الضوئية، وهـذا ما يسمى في الغرب بالفن الجماهيري (بوب آرت)، حيث تحقق أقصى درجات الواقعية.

ولقد أظهرت ليلى قدرة لافتة على صياغة التفاصيل الصغيرة والدقيقة، التي أحبتها، وجسدت من خلالها موضوعات غنية ومختلفة (لـوحـات أيقونية فيها أحصنة تجر عربة محمولة على الغيوم وسابحة في الفضاء) .. كل ذلك بصياغة تشكيلات رصينة وعقلانية، نراها أيضاً ضمن تمثيلات، فيها عناصر إنسانية فـي فضاء الطبيعة وبورتريهات وغيرها، بكل التحديدات والتفاصيل الصغيرة والدقيقة، أي بصورة بعيدة كل البعد عن منهج الاختزال والتبسيط.

وهـي تختار وتـرسـم بمنظورية البعد والعمق، ولقد أنـجـزت مجموعة واسعة من الأعمال الفنية، التي تبرز جمالية الانتقال من إطار الصياغة الواقعية، إلى أجواء روحانية وخيالية أحياناً، وكثيراً ما تركز على إظهار عدة عناصر إنسانية في اللوحة الواحدة، مغيرة في وضعياتها وحركاتها.

وتتقارب الأجـواء الفنية بين اللوحة والمنحوتة، وهذا يدخلنا في إيقاعية تحتفظ بحركتها التعبيرية والـرمـزيـة، وتسير إلـى الـمـشـهـد المنسجم مع الأجواء التاريخية.

وتـبـدو أعـمـالـهـا الأحــدث بـعـنـاصـرهـا الإنـسـانـيـة وحركـاتـهـا وتعابيرها مفتوحة على تعابير العذاب الإنساني في الأزمنة الراهنة، وهذا يمنح أعمالها المزيد من التوافق بين التعبير عن دلالات التاريخ الحضاري، وبين الانفتاح على ويلات الحرب السورية، وما أصاب بلدتها من مآس وجراح وفواجع وأحزان.

وتبدو متحكمة في الرسم والتلوين، كما تبدو خلفيات بعض لوحاتها مستمدة من الإيقاعات الشعرية لألوان الواقع، الذي وجدته في الأماكن الحميمية القادمة من تأملاتها أو من مخزون ذاكرتها البصرية. وعلى هذا تعتمد في تشكيلها على اللوحة الفنية المعبرة عن روح انتمائها إلى المدرسة الواقعية، وهي تقدم لوحات تحمل ثمرة وخلاصة عملها، برغم أنها في بعض لوحاتها الأحدث تظهر بعض العفوية ، وتبرز قدرتها على تخطي أفقية الامتداد التصويري الواقعي التسجيلي، وتصل أحياناً إلى حدود تخيل المشهد، وهذا يعني أنها قادرة على إضفاء الملامح الذاتية والإيقاعات اللونية، وإظهارها كأنغام أو كألحان بصرية مقروءة بالعين في مساحة السطح التصويري.


الفنانة ليلى رزوق

تفتح مساحاتها التشكيلية على صياغات واقعية

أعمال فنية تثير الحنين إلى الماضي وتقتنص لقطات خاطفة من حلم الواقع


موضوعات فنية جمالية







من أعمالها

هكذا يشكل اللون العفوي في بعض لوحاتها الجديدة مدخلاً لتجسيد المشاهد الحية واقتناص الشاعرية اللونية، والذهاب أبعد من الإشارات أو المظاهر الخارجية، وبالتالي الوصول إلى الصياغة الفنية في اتجاهاتها المنطلقة من الواقع.

وفي بعض لوحاتها الجديدة، تتجه بشكل واضح لإضفاء اللمسات اللونية العفوية، وتعمل على ايجاد حالة توازن بين جمالية البقاء عند ضفاف الواقعية، المبنية على قواعد وأسس رصينة، والوصول إلى حالات بانورامية رمزية، فهي لاتزال ترسم بقواعد واقعية، وترصد عناصر المشهد بعقلانية مركزة، مع إضفاء بعض اللمسات الضوئية في الخلفيات، محققة بذلك بعض أهداف اللوحة الواقعية الجديدة، التي تجسدها بحب وعشق مزمن.

هكذا تطرح ليلى رزوق، في لوحاتها جماليات التعامل مع الطبيعة والوجوه والأطفال والمشاهد الأخرى. واللوحة الواقعية التي تقدمها، برغم دقتها القصوى، تحمل فسحة رومانسية قادرة على إغراء المشاهدين، حيث نجدها تبحث عن شاعرية في التعبير، وشاعرية في المكان، وشاعرية في الوجوه، إضافة إلى شاعرية المشهد الطبيعي. وفي إطار هذه الشاعرية البصرية، تعمل على تقديم توليفتها الفنية الجمالية، وهذا ما يجعلها ساعية إلى التقاط إيقاعات الضوء المتدرج نحو العتمة، بحيث تتحول لوحاتها إلى إيقاعات بصرية وحركات إيقاعية في آن.

وعلى هذا تظهر عناصرها كرحلة حلم في فضاء المشهد الواقعي، لأنها تعكس التفاصيل وعناصر التناسب الحيوية والإتقان والحركات الخفية والعلنية للضوء، الذي يتوازى مع الطرب الإيقاعي البصري.

وهذا يعني أنها تبتعد في لوحاتها الواقعية عن الأسلوب التصويري، الذي يجمد الحركة، وتبرز إيقاعات الأشكال المضيئة داخل لونية خافتة أو معتمة. ولم تكتف بالرسم ببعدين، بل آمنت بأن الفن هو الطريق المفتوح، الذي يحقق رغبتها، في تجاوز موضوعاتها إلى فضاءات ورحاب تشكيلية وتقنية أوسع وأرحب، فجسدت عناصرها بأبعادها الثلاثة.

والأعمال الواقعية المتقنة التي تقدمها، تساهم في تغذية الخيال الإبداعي والثقافي، لدى المشاهدين، وتزيد من حالات الوعي المعرفي والتاريخي، تعيدنا إلى الماضي الحضاري، ونجد أنفسنا كأننا في متحف لفنون الماضي. وأعمالها، برغم واقعيتها المفرطة في دقتها، لا تقع في السهولة وإنما تعكس جمالية ممهورة بحفلة فنانة تلامس ملامح الرسم والتكوين الرومانسي، في محاولة للوصول إلى شاعرية الحلم في تطلعاته المشرقة نحو الحداثة. لوحات فنية تثير الحنين إلى الماضي، وتشكل استراحة رومانسية لفنانة جهدت لاقتناص لقطات خاطفة من حلم الواقع.

تمتلك شاعرية بصرية تلقي بظلالها على شاعرية المكان والوجوه والمشهد الطبيعي

في لوحاتها وتطلعاتها واقعية سحرية شديدة الوضوح

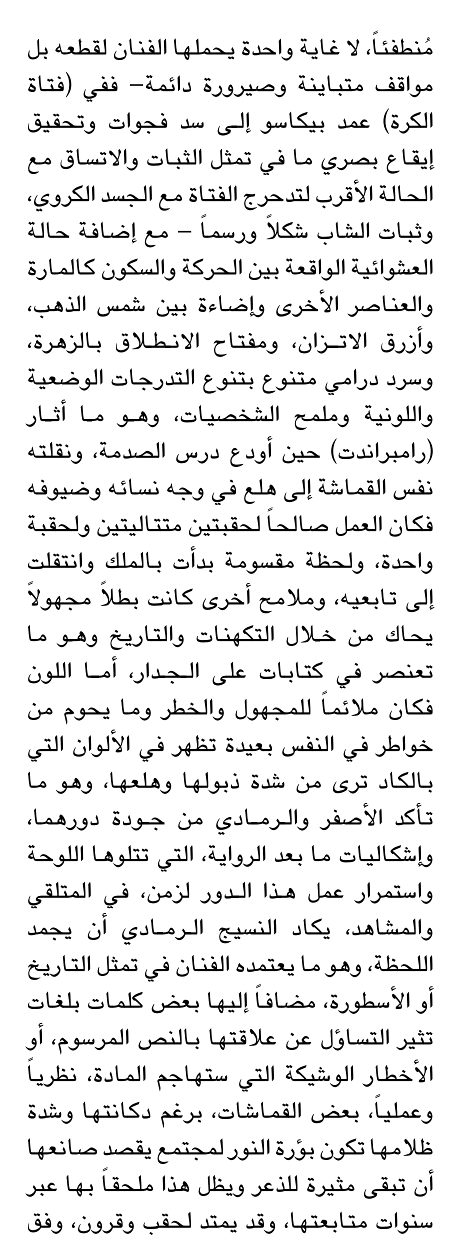
تبرز في لوحاتها جماليات التراث الحضاري المكتنز بصوره ورموزه

«السيمواقعية»
الدلالات والرموز في التشكيل

عوامل كثيرة ضاغطة عملت على إجلاء العالم الفني إلى مربعات ثابتة، تتألف من الشمس والذهب غالباً، لتكتب قصصاً خادعة عن الثروة، أوـ الأصفر– وقفت اللوحة لتتبنى هذا الموقف التجريدي في علاقة أصيلة، بين اللون والجمال، والشيء والقضية، والحضارة والمخطط التشكيلي ومزاجية المشكل الصانع أو الفنان، فإذا ما أعطانا (كاندنيسكي) ثنائية متواترة داخلة في منعطف المسكوت عنه – منحنا لوناً من مضاد المصادفة الحديثة ومن الأضداد المتراكبة والأقوال واستعراض جانبها الخفي، ما قد ينبئ عن قراءة خاصة بين المشهد والمتلقي، فالذات التي يقدمها الفنان في الرؤى هي قطعة من سياقات غير مرئية لذات ذاتيتين معاً، وهو تنويه مبكر للسياقات المجردة التي تحذف الموضوع من أجل التركيز على علاقات رياضية مغلقة في نوت موسيقي، إذا ما حذف منه رقم سلمي، جاءت النغمة بلا انسجام وربما أجهضت المعنى.

وهو ما ينسحب على جميع اللوحات التي لا تمثل شيئاً بلا ضوء، الأمر الذي عبرت عنه أعمال (جوخ) الأخيرة عكس ما تبنى (جوجان) في مناظره المعادلة لدرجتي الوعي واللاوعي، هي نفسها حس الحقيقة والروح عند موريس عكس ما ارتجل (كاندنيسكي) –وعلى كون الحقيقة الدقيقة في اللوحة اكتشافاً، فإنها ليست معنى ولا تؤدي إلى معرفة الصورة ودقة محتواها، فبراقة الشمس انطلاق وضوء وملاحقة لونية، إلا أنها لا تنظم الجانب الحسي الإدراكي وإن نبهته – ففي الحافة الخضراء محاكاة للجنس السمعي قبل البصري أدى إلى دمج العلاقات للشعور السيمواقعي باللامرئي، وهذا ما قصده كاندنيسكي بتوزيعه المكتسح لعين المشاهد، فإذا كانت الدلالات المسموعة في إنشاء اللوحة قوية وتسير متوازية منزوعة الصفرة والحمرة، مكتفية باستنباط دون إفصاح حملتها القماشة مباشرة إلى الكون لتلقي الطاقة من مصدرها المباشر فتحررها من عبء التزين باللون فقط حتى لو كان التلوين ذابلاً

> عبر عالم التجاذبات يحصل الغنى الفني المعرفي في اللوحة



مُنطفئاً، لا غاية واحدة يحملها الفنان لقطعه بل مواقف متباينة وصيرورة دائمة– ففي (فتاة الكرة) عمد بيكاسو إلى سد فجوات وتحقيق إيقاع بصري ما في تمثل الثبات والاتساق مع الحالة الأقرب لتدحرج الفتاة مع الجسد الكروي، وثبات الشاب شكلاً ورسماً – مع إضافة حالة العشوائية الواقعة بين الحركة والسكون كالمارة والعناصر الأخرى وإضاءة بين شمس الذهب، وأزرق الاتزان، ومفتاح الانطلاق بالزهرة، وسرد درامي متنوع بتنوع التدرجات الوضعية واللونية وملمح الشخصيات، وهو ما أثار (رامبراندت) حين أودع درس الصدمة، ونقلته نفس القماشة إلى هلع في وجه نسائه وضيوفه فكان العمل صالحاً لحقبتين متتاليتين ولحقبة واحدة، ولحظة مقسومة بدأت بالملك وانتقلت إلى تابعيه، وملامح أخرى كانت بطلاً مجهولاً يحاك من خلال التكهنات والتاريخ وهو ما تعنصر في كتابات على الجدار، أما اللون فكان ملائماً للمجهول والخطر وما يحوم من خواطر في النفس بعيدة تظهر في الألوان التي بالكاد ترى من شدة ذبولها وهلعها، وهو ما تأكد الأصفر والرمادي من جودة دورهما، وإشكاليات ما بعد الرواية، التي تتلوها اللوحة واستمرار عمل هذا الدور لزمن، في المتلقي والمشاهد، يكاد النسيج الرمادي أن يجمد اللحظة، وهو ما يعتمده الفنان في تمثل التاريخ أو الأسطورة، مضافاً إليها بعض كلمات بلغات تثير التساؤل عن علاقتها بالنص المرسوم، أو الأخطار الوشيكة التي ستهاجم المادة، نظرياً وعملياً، بعض القماشات، برغم دكانتها وشدة ظلامها تكون بؤرة النور لمجتمع يقصد صانعها أن تبقى مثيرة للذعر ويظل هذا ملحقاً بها عبر سنوات متابعتها، وقد يمتد لحقب وقرون، وفق آلية المجتمعات الحضارية.

إن سيمولوجيا المرئي في أشكال المرسومة لا بد أن يكون ضاجاً بالانفعالات والسرد ودلالات الفرشاة في كل ما يلتحق بها من رمز وإدراكات عبر الزمان والمكان، حتى يكون التواصل الفكري عن بعد السيمومرئي واللامرئي من خلال الإدراك البصري؛ ففي عالم التجاذبات يحصل الغنى الفني المعرفي عند اللوحة كما جبل الزيتون ومدرسة الإسكندر رائعة (ألتدورفر) المعشقة بتضاريس الأرض وأشكال الجنود في عبقرية مشكلة من الواقع والخيال ونسيج



نجوى المغربي

البشر والحجر، برؤية أفقية عالية تجعل الشمس والقمر كتلة واحدة للضوء لرؤيتهما معاً في اتساع لا متناهٍ لنقش حي، ينتقل تباعاً من الحركة إلى الحس الإنساني إلى جدار التاريخ من أعلى سفوح الجبال، وإن جاء ما تعالجه اللوحة غير قادر على تحمل ضغط اللون، لشدة تفاني الفنان في لغة التصوير والتجانس، والذي جاء معرقلاً للطبيعة الحية من عبور وتجييش وهيكلة الطبيعة بوحداتها وطبقاتها وساحلها وجبلها؛ فهي عمل يحيط بالأشياء ويضمها معاً في ذات الوقت، وهي ميزة جمع الزمان للأمكنة العريضة في لوحة من ترجمات الطبيعة التشكيلية النقية، فإذا ما فارقت اللوحة المعتاد وصعدت إلى الضوء المخلوط بالانعتاق من الرتابة، مع شيء من توجس يسرده اللون ذاته بعناصره الأولى، الطبيعة وألوانها المعتادة المقدمة لتقيمها النفس الأولى أيضاً الخائفة المتوجسة الهلعة، عند (ماجريت) وهو يجري غيومه البيضاء بنجاح خلف منزل مرتاب وسماء هي الملاذ من غامق الألوان وقليلها، ولعله سرّب إلينا أيضاً استعدادها لاستضافتنا من قلة الدفء والهلع المحيط بالمنظر والمكان المتعدد الأيقونات والرموز وهاءات اللون، تُعد المقابلات السخية لتوظيف الطبيعة لغة وحدها، وتحويلاً عميقاً لتفاصيل التفاعلات الانفعالية العملاقة للأحداث المستجيبة لصخب ثقافة فرشاة الراسم.

لذا يظل التحدي كبيراً ومثيراً، حتى في أزقة الصراعات الحضارية والبحث عن مرجعيات ألوان وأفكار لإبرازها، وقد تتصاعد أو تستقيم وربما تتسرب من أزرق أو رمادي إلى هرولة البشر الدائمة إلى الحالة الكونية، والتي تتسارع كلما اتسعت الهوة وبدأ وجهها الشاحب بدلالاته من الذاكرة، أو الحس المختبئ خلف الظواهر في أشد الحالات معاناة، وأقواها نضجاً فنياً، وأعلاها رمزية واستكشافاً فكرياً عند (مونك) في (فتيات على الجسر).

إيقاعات الحروف ونسيجها

صالح الشكيري..

والمكوث في الحرف العربي وتنويعاته الجمالية


محمد العامري

تمثل تجربة الفنان صالح الشكيري (١٩٧٧) في الحرف العربي مادة لافتة لتحويرات الحرف العربي كمادة جمالية، تذهب إلى مناطق اللوحة الفنية المعاصرة، دون أن تتخلى الحروفية عن مضمونها الجمالي العربي. فالحرف بليونته وانتصابه وانحناءاته، هو الثيمة الرئيسية للتحوير والانتصار لمفاهيم الإيقاع في منظومة الحروفية التي ينجزها الشكيري.


صالح الشكيري في براغ

تنطلق أعمال الشكيري، التي لاقت رواجاً في أوروبا وآسيا والوطن العربي في المعارض والمزادات الدولية، من مفاهيم الهوية العربية الإسلامية التي أصبحت مطلباً قومياً بعد الخسارات المتعاقبة للسياسي منها.

فالكتابة في العربية وحروفها المتنوعة، في الحضور الجمالي من النسخ والثلث والريحاني والكوفي والمغاربي والديواني، تشكل مساحة حرة لاجتراحات الفنان العربي المعاصر، لاشتقاقات جديدة من جواهر تلك الحروف، التي تشكل مرجعية للكتاب المقدس، بل هي جزء من العبادة، فمنذ ابن مقلة والحروفيون يحاولون أن يجدوا ملاذاً جمالياً مائزاً في ما يخص اللوحة المعاصرة، والتي تتصدر اللوحة الأوروبية صدارتها في العالم.

والفنان الشكيري كغيره من الفنانين العرب، ينطلق من فكر عربي إسلامي، عبر اعتزازه بلغة القرآن الكريم كجزء من حضارته العميقة الغائرة في الوجدان العربي، منذ نزول الرسالة المحمدية.

فهي جزء من حضارتنا وتراثنا، والخط وهو مسارها الجمالي الناطق، والذي يشكل أداة اتصال بصرية منطوقة وغير منطوقة، بكونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنقل الأفكار، والتعابير الدّالة على معانٍ عديدة، وتمتلك حروفها ميزة جمالية، تجلّت فيها عبقرية الفنان العربي كصياغات تناكف الحضور الغربي الطاغي باللوحة المعاصرة.

يعمل الشكيري ضمن اقتراحات جديدة، من خلال المزاوجة بين السطح التصويري، والنسيج الحروفي الذي غالباً ما يكون خط الثلث هو البطل الأساسي في تشكيلاته الحروفية الرصينة، والتي تمتلك بنائية راسخة ومدروسة في العلاقة بين الكتلة الحروفية والفراغ.

ولاشك أن الخط لديه إحدى ضرورات حياته، بل جوهرها، حيث ينشغل في تطويع الحرف العربي، دون الإخلال بقواعده المعروفة، لكنه يذهب إلى تجاوزات جمالية تحمل صفات جوهر الحرف ووجوده الجديد في اللوحة.

ولا تنسلخ تجربة الفنان العُماني عن انفعاليته المغامرة في المساحة الكبيرة، وخصوصاً الفراغ الذي شكل إحدى صفات تكويناته اللافتة، ولها الدور الأهم في بلورة تفاعلاته وانفعالاته في حالة الرسم والتخطيط، من خلال الارتقاء برؤيتة الجمالية للكتابة والتنويع في إيقاعها وتشابكاتها، التي بدت في كثير من الأحيان كسجادة حروفية لها قدسيتها ومهابتها الواثقة.

يذهب في تحويرات الحرف دون أن يتخلى عن مضمونه الجمالي العربي

لاقت أعماله رواجاً عربياً وعالمياً لأنها تنطلق من مفاهيم الهوية العربية الإسلامية


اشتقاقات جديدة من جواهر الحروف

فالمتأمل في مجموعة الأعمال التي خرجت من الشكيري، يدرك مباشرة طموحاته غير المحدودة في تسجيل جملة جديدة، في ما يخص الحروفية العربية، وما آلت إليه من فوضى وتعديات على طبائع الحرف نفسه، لكننا أمام فنان برز بقوة رؤيته ودفاعاته الإجرائية في ما تبثه لوحته من قيم ومناخات جمالية وازنة، تتجلى بكونها ميزة جمالية تمتلك قابلية الابتكار والإبداع بتلك اليد الواثقة للفنان، ما يمنح حروفياته شرعية من نوع ما وجمالاً وغبطة لأعمال لم تنسلخ عن تاريخها البعيد، بقيمها وتجلياتها المرموقة، والتي تمثل طبيعة الزمكانية البعيدة لحضور الجملة الحروفية واستمراريتها كسلالة تمثل أرومة، ما كان سابقاً، حيث تصور البعد الجمالي، عبر التكوين والحركة لتواكب بعدها الفلسفي، في ما يخص العلاقة العضوية بين الفنان العربي وتاريخه التليد، وتتمثل في استخدام الأدوات والمواد وأساليب المعالجة المختلفة، بدءاً من تطورات القصبة المنبثقة عن المكان، إلى جهاز التحكم في الحاسوب وبرامجه اللامحدودة، والتي سهلت على الفنان إيجاد خيارات هائلة للتكوينات الحروفية.



في مرسمه

وبرغم اختلاف الأدوات، لكننا نستطيع أن ندرك قوة الحضور للخط العربي، الذي مازال حاضراً بقدسيته ومهابته، برغم تنوع الأدوات غير التقليدية، حيث يذهب الشكيري للاستفادة من مناخات وتقنيات اللوحة الغربية، بما يتوافق وخصوصية حروفياته، دون أن يفقد مميزات الجمالية العربية في تكوينات الخط.

الخط هو مسار جمالي ناطق يشكل اتصالاً بصرياً وفكرياً تعبيرياً



من إبداعاته الفنية



من معارضه

فقد كان استخدام الخط العربي لدى الشكيري ذا دلالة شكلية ورمزية تعبر عن حيوية الحركة والإيقاع في طبيعة بناء الكتل الحروفية، والتي عبرت عن رشاقةٍ وليونةٍ ساهمت في تبدلاتها بين حرف وآخر.

تقنيات عديدة نجدها لدى الفنان صالح الشكيري، تخصّ تضمين حروفياته جمالية بعيدة، حيث أنجز أكثر من عمل قام على الحفر والقص، ليكون مجموعة من المستويات البارزة والغائرة، معولاً على تفاعلات الضوء مع تلك البروزات، كما لو أنه أراد أن يقدم عملاً ينتج ظلاً منعكساً عن أصله.

هذا الأمر يقودنا إلى مرجعيات المساجد وما حرف على جنباتها من حروفيات في مادة الجص والخشب، لكن الشكيري الذي استفاد من هذا الموروث استطاع أن ينفذ إلى رؤيته الخاصة به عبر مقترحات طموحة حقق من خلالها إنجازاً مائزاً، محافظاً على جماليات الخط العربي ونكهته الأصيلة، عبر توافر الخصائص والجماليات الأصيلة في كل عمل له، ليطور خطوطه بما يتناسب والمساحة وطبيعة البناء الفني، وصولاً إلى اللون والفراغ وسماكة الخط ودقته، فاتسمت أعماله بالمرونة والمطاوعة وقابليتها للمد والثني والتشابك.

يقول الشكيري عن تجربته: (أحسست أني متواصل ومترابط مع الحروف العربية منذ نعومة أظفاري. كان هدفي وأملي أن أتعلم أصول الكتابة بحذافيرها وأصولها التقليدية، ودراسة الأشكال الحقيقية للحرف العربي في جميع الخطوط العربية. نظراً لمحاولاتي الجدية للحصول على أي شيء يوصلني للخط العربي، كانت قوتي تنبعث من عدم وجود المراجع المتخصصة وأحوال الخطاطين العمانيين، وذلك جعلني أبحث عن مصادر من خارج بلادي عمان، ولعله الدافع الذي جعلني أعلم نفسي بنفسي).

لذلك استطاع الشكيري، أن ينفلت باتجاه تلك التنويعات، من خلال انعكاسات الجمل الحروفية بصفات المرآة وتبادلات المساحات اللونية، بين البارد والحار، وبين الغائر والبارز، بين الفراغ والكتلة، فقد شكلت أعماله أنموذجاً لحيوية الجملة الخطوطية الطيّعة، والعمل على انقلابات الحروف بسياقات مختلفة، فهي عبارة عن أجساد خطوطية تتشابك وتتفارق لتشكل (كونشيرتو) إيقاعياً من الممكن أن نصغي إليه عبر العين.

> استخدم الخط كدلالة شكلية ورمزية تعبر عن الحركة والإيقاع



الفنان التشكيلي صالح الشكيري



فرحان بلبل

المسرح.. والعالمية

قال لي صديقي مرة، سأسألك سؤالاً افتراضياً: لو خَيَّروك بين أن تقدم أحد عروضك المسرحية في باريس أو لندن أو نيويورك، وبين أن تقدمه في مدينة الحسكة السورية. فماذا تختار؟

أجبته دون تردد: أختار الحسكة.

نظر إلي مستهجناً وقال بنبرة حادة: هذه المدن مركز الإشعاع الحضاري في هذا العصر، وتقديم عرض مسرحي فيها يوصلك إلى العالمية، ولو حملك بساط الريح إلى العالمية التي يحلم بالوصول إليها الفنانون والأدباء العرب، فسوف يتردَّد اسمك في هذه المدن الكبرى، وتُحقق مجداً لا يتحقق إلا لكبار الأدباء، لكنك تُصر على أن تبقى محلياً تقدم أعمالك في مثل تلك المدينة النائمة على مشارف الصحراء في الشمال الشرقي من سوريا. ما أقل طموحك أمام طموح الأدباء والفنانين العرب الذين يحلمون بأن يكونوا عالميين. خاصة وأنك تنسى أن العالمية رفعة شأن وأن المحلية منقصة.

قلت له: تعال نفسر هذه العالمية، التي يحلم بها الفنانون والأدباء والمسرحيون منهم على الخصوص. إن العالمية تعني أن يَشيع نتاجك الفني في أنحاء المعمورة كما شاع مسرح شكسبير وبريخت وتشيخوف، ومئات غيرهم من أدباء الغرب. وكان من المفروض أن يشيع النتاج الفني والأدبي العربي في الغرب نتيجة التبادل الثقافي الذي يتم بين شعوب الأرض. لكن النتاج الفني والأدبي العربي لم ينتقل إلى الغرب إلا على نطاق ضيق جداً، ولأسباب لم تكن صحيحة نقدياً دائماً.

وما تم نقله إلينا سمي (العالمي)، وهذه التسمية تعلقنا بها برغم أنها خادعة وضارة. ولأضرب لك مثلاً:

لقد ترجمت المؤسسات الثقافية في عدد كبير من الأقطار العربية مئات المسرحيات الأجنبية من مختلف لغات العالم، وكلها تُرجِمت تحت اسم (المسرح العالمي). وإضفاء العالمية هنا يوحي باكتمال الفن وعمق التجربة الإنسانية وشمولية الإيحاء العام بصلاحية ما تُرجِم لكل الشعوب. ولو دققنا النظر في أهمية هذا (المسرح العالمي) لوجدنا بعضه شديد الخصوصية ببلده وقضاياه، مما انقضى عصره، وصار غير مناسب لمشاكل العصر الحديث، ولم تعد أمته تحتفظ به، إلا على سبيل الدراسة لتطور فن المسرح عندها. كما أن كثيراً من هذه النصوص ضعيف لا يستحق أن تقرأه، أو تستفيد منه في إتقان صناعة المسرح، لكن تقديمه لنا على أنه عالمي مكتمل البناء عميق الفكر، كان ضاراً لكثير من أجيال الكتاب العرب الذين تعلقوا به. ومن هنا نفهم ضعف كثير من النصوص العربية، التي سارت محتذية ببعض ما تُرجِم على أنه عالمي.

على أنه كان بالإمكان أن نستفيد درساً بليغاً من هذا الركام، الذي ضُلِّلنا حين وُصِف لنا بأنه عالمي. وذلك بالرجوع إلى شوامخه، التي هي قليلة بالمقارنة مع ضعيفه. فهذه المسرحيات الشامخة كانت غارقة في محلية مجتمعها. فمجمل مسرحيات شكسبير، مثلاً، تمهيد لسقوط مرحلة الإقطاع ونشوء البرجوازية الصناعية، التي رعتها الملكة إليزابيث بقسوة. فهو سياسي بامتياز. ألم تكن مسرحياته تنتهي

> **العالمية أن يشيع نتاجك الفني في أنحاء المعمورة كما شاع مسرح شكسبير وبريخت وتشيخوف**

> **محلية وطننا العربي لا تناسبها روائع المسرح العالمي الذي تناول قضاياه المجتمعية**

بجثث النبلاء على المسرح؟ وإبسن غارق في مشاكل مجتمعه. ونحن نعلم أنه عندما صفقت (نورا) باب البيت وغادرت بيت زوجها في (بيت الدمية)، اهتزت أوروبا. فساهمت هذه المسرحية في فتح ملف أوضاع المرأة. و(كلهم أبنائي) لآرثر ميلر، فضحت جرائم النظام الأمريكي القاهر. ومسرحيات تينيسي ويليامز، لم تخرج عن معالجة المشاكل النفسية والاجتماعية للمواطن الأمريكي، المحكوم بمجموعة أعراف وأخلاقيات كان من الواجب إعادة النظر فيها. أما مسرحيات بريخت فكانت صرخة في وجه الظلم الاجتماعي الذي يمارسه النظام الرأسمالي، ورفعت شعارها الكبير: لم يعد يكفي أن نفسر العالم بل يجب تغييره. ومسرح العبث كان أعلى تعبيراً عن إحباط العالم الغربي بعدما طحنته حربان عالميتان. فهو محلي بامتياز. فلا يليق به إلا الأوروبي. ومع أن المسرحيين العرب، شُغِفوا بمسرح العبث فروَّجوا له تحت اسم المسرح الطليعي، وحاولوا كتابة نصوص على منواله وقدموا بعض مسرحياته، فإن ما كتبوه في انتهاج هذا المسرح، لم ينجح عمل واحد مما كتبوه أو مما قدموه. ذلك أن محلية الوطن العربي، لا يناسبها أنه لا شيء يحدث، وأن المنتظَر لن يأتي، وإنما يناسبها أن كل شيء يجب أن يحدث وأن المنتظَر المحلوم به لا بد أن يأتي.

إذاً، المسرح الأجنبي، لم يكن عالمياً على الإطلاق. وكان عظيماً لأنه كان محلياً يخاطب عصره وأهله. وكان يجب أن نترجم هذا المسرح على أنه مسرح إنجليزي وفرنسي وأمريكي وروسي وغير ذلك دون تسميته بالعالمي. ولو تمت ترجمته على هذا الشكل، لأمكن للنقد المسرحي العربي أن يكون أكثر وعياً في تصنيفه وتحليله. وكان ممكناً أن يتجنب المسرحيون العرب كثيراً من الانبهار الأعمى، بما تُرجِم إليهم على أنه عالمي، وما هو إلا من سَقْط المسرح الأجنبي.

ولو رجعنا إلى شوامخ المسرح العربي، لوجدناها كلها محلية بجدارة، ولو أعدنا النظر فيما كتبوه منذ نشأة المسرح العربي، حتى نهاية مرحلة الازدهار العظيم، في أواخر ثمانينيات القرن العشرين، لوجدنا عند كل كاتب ملامح بيئته الصغيرة من موطن ولادته ونشأته، حتى هموم قطره وملامح الذوق الجمالي في بلده. فذاك المغربي تنضح مسرحياته بعبير المغرب في (احتفالية) مازال أريج الأندلس يضمِّخها. وذاك المصري لا تغيب مصريته المرحة الفكهة المحبة للسهر عن نصوصه. أما العراقي فمسكون برنة الحزن، فيما يكتب حتى وهو يضحك. فكأن مسرحه يشبه غناءه. وسوف تجد له طعماً مختلفاً عن طعم أقرانه السوريين والمصريين. فكأنه يعرف مقامات في الموسيقا يعرف العرب الآخرون مثلها مع انزياحات فيما يعرفونه منها. والسوري ابن المدينة لم يتحدث إلا عن أجواء مدنيَّة، حتى وهو يتحدث عن مشاكل عصره الريفية. والريفي لم يخرج من تأثيرات ريفيته حتى وهو يكتب عن حكايات جرت في المدينة أو في التاريخ القديم. أتريد مثالاً على ذلك؟ اقرأ مسرحيات سعد الله ونوس وممدوح عدوان ووليد إخلاصي ورياض عصمت السوريين. فسوف تجد سوريتهم الجادة، تطغى على ما كتبوه وإن كانوا يضحكون. بل سوف تجد ريفية الريفي منهم ومدنية المدني رغماً عنه. وهؤلاء المبدعون العرب في تلك المرحلة الزاهية، والذين فاحت مسرحياتهم بعبق محليتهم تلقفهم الجمهور العربي في كل الأقطار العربية، لأنهم وجدوا في هذه المحلية جمالاً في المبنى، وصدقاً في التعبير وحِنكة في الدراما، ومشاركة لهم في أوجاعهم وآمالهم. ولم يكونوا يتحدثون عن (العالمية) ولا يطمحون إليها. فهم يقومون بما اعتبروه واجبهم الفني والإنساني والقومي والوطني. وتركوا تقييم ذلك للجمهور والنقد. فإذا بالعالم يعرف بعض ما كتبوه على نطاق ضيق، لأن طريق التثاقف مع العالم له طريق واسع، هو من الغرب إلى الشرق على نطاق واسع، ومن الشرق إلى الغرب على أضيق نطاق.

فالعالمية التي يتمناها بعض المسرحيين العرب لأنفسهم، ما هي إلا وهم زائف بُنِي على مصطلح زائف.

وأعود بك، يا صديقي، إلى سؤالك الأول وجوابي عنه: إذا أتيح لي أن أعرض إحدى مسرحياتي في إحدى عواصم العالم، فلن أكون أكثر من رقم ضائع في زحمة الأرقام. ولن يكون لي منه إلا افتخار وهمي بين أهلي. أما إذا عرضت مسرحيتي في تلك المدينة الغافية على مشارف الصحراء، فسوف أجد نفسي محاوراً لأهل بلدي، فقد يختلفون معي، وقد يشاجرونني، لكنني أتفاعل معهم. وأترك فيهم أثراً قد يكون له تأثير في أسرتهم ومحيطهم. وتلك عندي لذة لا يعرفها إلا من يغوص في محلية بلده.

بالرجوع إلى شوامخ ما ترجم إلينا على أنه من المسرح العالمي نجد أنه مسرحيات غارقة في محلية مجتمعها

المسرح العالمي كان محلياً يخاطب عصره وأهله، سواء كان إنجليزياً في إنجلترا أو فرنسياً في فرنسا أو روسياً أو أمريكياً

لدينا روائع من المسرح العربي صوّرت ملامح الذوق الجمالي وخصوصية المحلية العربية ونجحت في ذلك وأبدعت

قدم خلال مسيرته أكثر من (٥٠٠) عمل فني

حسن حسني.. قامة فنية متميزة

قبل أشهر مضت، ترددت شائعات عديدة عن وفاة الفنان حسن حسني إلى حد أنه غضب وقال (حين يأتي الأجل سأرحل دون وداع)، وفي (٣٠ مايو) الماضي رحل بالفعل دون وداع، فقد غاب عن وداعه عدد كبير من أهل الفن.


أسامة عسل

يعد حسن حسني الذي رحل عن (٨٩) عاماً صاحب عبقرية فنية فريدة، إذ تنوعت أدواره وتباينت، فهو الأب الطيب، وتاجر المخدرات، والقاتل، والوصولي، ورجل الأعمال الفاسد، وهو أيضاً الأب الذي يقف أمام ابنه ليحاكم نفسه في مشهد عبقري بمسلسل (المال والبنون)، والضابط فهيم في فيلم «البريء»، والأستاذ (وفائي) الفنان صاحب المبادئ في مسلسل (أرابيسك)، فهو قادر على إقناع الجمهور بكل شخصية يؤديها، ويمكنه أن ينتزع ضحكاتهم ودموعهم من عمل لآخر بذات البراعة، حيث تتبدل انفعالات وجهه الصادقة بين الضحك والبكاء، وهو يتنقل ببراعة بين الكوميديا والتراجيديا ، فهو الفنان الذي أضحكنا في عشرات الأعمال، وهو الأب الروحي لكل نجوم الكوميديا الحاليين، فكان سنداً لهم ووضعهم على بداية طريق النجومية، فهو «ضبش الحرامي» في فيلم «غبي منه فيه»، والأستاذ سيد في (الناظر صلاح الدين)، ووالد علاء ولي الدين في فيلم «عبود على الحدود»، ووالد محمد هنيدي في «عسكر في المعسكر، ويانا يا خالتي»، ووالد أحمد حلمي في (ميدو مشاكل)، وعم باخ في «اللمبي»، وغيرها عشرات الأعمال كان فيها الممثل المبدع



حسن حسني سنداً لجيل كامل من الشباب فمنحهم صك النجومية.

كان التمثيل بالنسبة إلى حسن حسني كالماء والهواء، فلم يغب عنه تحت وطأة المرض أو الأحداث الصعبة التي مرت بحياته (كان أصعبها وفاة إحدى بناته عام ٢٠١٤م)، ولم يطرأ على ذهنه بحكم تقدمه في العمر فكرة اعتزال الفن، بل ظل يعمل حتى آخر لحظة من حياته، لذا لا عجب أن يشارك قبل وفاته في المسلسل الرمضاني (سلطانة المعز) أمام الممثلة غادة عبدالرازق، وقاده حبه للفن ليحقق رقماً قياسياً في عدد الأعمال التي قدمها خلال مسيرته الفنية، إذ تجاوز ما قدمه من أفلام سينمائية ومسرحيات ومسلسلات درامية الـ(٥٠٠) عمل، أكد فيها حضوره القوي كممثل، وأطلق عليه المخرجون لقب (الممثل الطائر)، فقد كان كثير التنقل بين مصر والخليج لتصوير المسلسلات باستديوهات عجمان، التي ذاع صيتها خلال ثمانينيات القرن الماضي.

وسجل حسن حسني المولود في (١٥ أكتوبر عام ١٩٣١م) بحي القلعة بالقاهرة اسمه في سجلات الإبداع بحروف من ذهب، وسار بخطوات ثابتة واثقة نحو النجومية، فكان مع كل دور يثبت أنه فنان مختلف، فهو العبقري ذو الألف وجه، وبرغم أنه لم يظهر في أدوار الفتى الأول أو البطل، ولم يعرفه الجمهور شاباً، فقد تأخرت نجوميته لظروف متعددة.

وإذا كان للبدايات أهمية فيما صار إليه، فقد جاءت بدايته كممثل من خلال المسرح العسكري الذي يقتصر جمهوره على الجنود والضباط، وحينما تم حل هذا المسرح عقب هزيمة (١٩٦٧م)، اتجه إلى مسرح الحكيم وقدم عدة عروض ناجحة لفتت إليه الأنظار، من بينها مسرحية (المركب اللي تودي) مع المخرج نور الدمرداش، وتنقل بين مسرح الحكيم والمسرح القومي والحديث، ثم عمل بمسرح جلال الشرقاوي لمدة اقتربت من الـ(١٠) سنوات.

ظل الفنان العبقري يعمل لسنوات طويلة قبل أن يعرفه الجمهور في مسلسل (أبنائي الأعزاء شكراً) عام (١٩٧٩م)، الذي أدى من خلاله شخصية فتحي الموظف المرتشي، وبعدها شارك في العديد من الأعمال الدرامية.

وجاءت بدايته في السينما من خلال دور صغير بفيلم (الكرنك) عام (١٩٧٥م)، وهو

نجح في الأداء الكوميدي والتراجيدي وتنقل ببراعة بين الشخصيات المتباينة نفسياً واجتماعياً

تمكّن من إقناع الجمهور بكل شخصية يؤديها فأضحكه وأبكاه من عمل إلى آخر ببراعة تامة





من أعماله











دور جرسون قهوة الكرنك، ولكنه حصل على دور أكبر في فيلم (سواق الأوتوبيس) للمخرج عاطف الطيب عام (١٩٨٢م)، وبعدها استعان به الطيب في عدد من أفلامه، ومنها (البريء، البدروم، الهروب).

انطلق النجم العبقري، الذي أثبت أنه يستطيع القيام بأدوار مختلفة ومتنوعة، ليؤكد موهبته الأصيلة، وأبدع حسن حسني، في أداء شخصية (ركبة القرداتي) في فيلم (سارق الفرح) فاستحق عن هذا الدور عدداً من الجوائز، من بينها جائزة أفضل ممثل في مهرجان الفيلم القومي عام (١٩٩٣م)، كما حصد عدداً من الجوائز عن فيلم (دماء على الأسفلت)، وحصل على جائزة أحسن ممثل من مهرجان الإسكندرية السينمائي عن فيلم (فارس المدينة)، وقدم العديد من الأدوار المميزة في أفلام «ليه يا بنفسج، وفرحان ملازم آدم»، وغيرهما عشرات الأعمال، حيث تجاوز عدد أفلامه الـ(٢٠٠) فيلم. وكان تكريمه قبل عامين في مهرجان القاهرة السينمائي ومنحه جائزة فاتن حمامة التقديرية، عن مجمل أعماله ولم يتمالك الفنان حسن حسني دموعه، وقال: الحمد لله أن تم تكريمي وأنا على قيد الحياة.

كما تفوق في عشرات الأدوار الدرامية على شاشة التلفزيون، قدم خلالها شخصيات متعددة في مسلسلات اجتماعية ودينية وتاريخية، منها (حلم الجنوبي، أرابيسك، بوابة الحلواني، أم كلثوم، سمارة، العار، عفاريت السيالة، أميرة في عابدين، الأبطال، أيام المنيرة، ساعة ولد الهدى، المال والبنون، وداعاً قرطبة، السبنسة، الكهف والوهم والحب، رأفت الهجان، رحيم)، وغيرها من روائع الدراما.

وتألق على المسرح في عدد من المسرحيات المهمة، التي حققت نجاحات مذهلة ومنها مسرحية (على الرصيف) مع سهير البابلي وحسن عابدين، ومسرحية (اعقل يا مجنون) مع الفنان محمد نجم، ثم انطلق في مسرحيات (عفرتو، جوز ولوز، حزمني يا)، وساعد في هذه المسرحيات الكثير من الشباب الذين أصبحوا نجوماً للكوميديا، وبرحيله ترك لنا حسن حسني تاريخه الفني الثري والذي يمتلئ بالإبداع، وسيظل نموذجاً فريداً للفنان الذي يشع نجومية وعبقرية.

> ساعد عشرات الممثلين من الجيل الواعد على تقديم أنفسهم والانطلاق نحو النجومية

> كرمه مهرجان القاهرة السينمائي ونال جائزة فاتن حمامة التقديرية

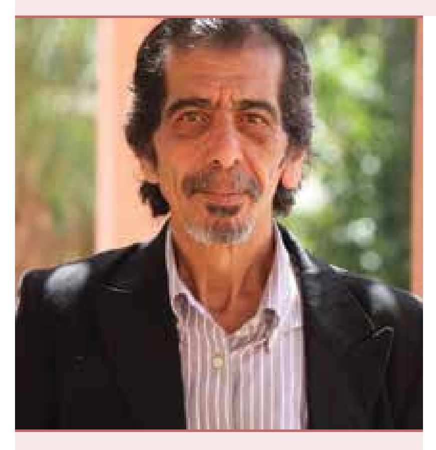


جلال الشرقاوي

عاطف الطيب

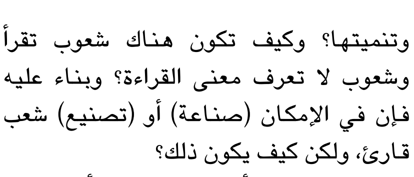


فاتن حمامة



عمر شبانة

فنّ القراءة الإبداعية



شرعتُ في تعلّم قراءة القرآن في سن الثالثة والرابعة، ليس من الكتاب، بل حفظاً عن جدّي الذي كان إماماً وخطيباً في زاوية الدراويش في (الكرامة)، فقد كان حريصاً على اصطحابي معه إلى الزاوية منذ صلاة الفجر، وباقي الصلوات، وكان القرآن أول ما قرّ في وعيي ووجداني منذ تلك السنّ المُبكرة، ومن يومها لم يفارقني، إذ أرى فيه مصدر الثقافة والوعي والتساؤلات الأولى في حياتي.

أسوق هذه المقدمة للحديث عن كيف يكون الإنسان كائناً (قارئاً) منذ طفولته، فإذا كان كذلك فهو غالباً ما يستمر قارئاً، وربّما قارئاً نهماً إذا ما توافرت له بيئة ثقافية. فالقراءة والثقافة يتم بناؤهما كما نبني عمارة أو مدرسة أو مسجداً. وقد عشت سنوات حياتي الأولى بجوار مكتبة الوالد ذات الطابع الإسلامي، قبل أن أتعرّف إلى واحد من أقاربي ذوي الطابع اليساري، فتغيّر نوع القراءات، لكنها لم تتوقف، فدائماً كان ثمة مكتبة وكتب من مشارب شتى.

ومما أذكر أيضاً في هذا السياق، أنني واحد ممن كانوا يحصلون على مكافآت ماديّة (ضئيلة لكنّها مغرية) مقابل حفظ القرآن أو الأحاديث النبويّة أو أيّة قراءات في هذا المجال، وربما أسهمت هذه (المُغريات) في ترسيخ عادة القراءة، لكنها لا تكفي لخلقها من العدم. وكثيراً ما نلمس أن ما أثمر في شخص عادةً معينة، ليس بالضرورة أن يثمر العادةَ ذاتها في شخص آخر يعيش في البيئة والظروف نفسها، حيث يمكن للشقيقين أن تختلف اهتماماتهما وعاداتهما، برغم تعرّضهما إلى الثقافة ذاتها والعوامل الاجتماعية والتربوية نفسها.

يجعلني هذا الاختلاف والتنوّع أتساءل عن العامل الأشد تأثيراً وفاعليّة في (خلق) عادة القراءة وترسيخها لدى شخص، وعدم تعلّمها ولا التعلّق بها عند شخص آخر في البيئة نفسها؟ وما تأثير كل من الأسرة والمدرسة والمسجد وغيرها في خلق هذه (العادة) وتنميتها؟ وكيف تكون هناك شعوب تقرأ وشعوب لا تعرف معنى القراءة؟ وبناء عليه فإن في الإمكان (صناعة) أو (تصنيع) شعب قارئ، ولكن كيف يكون ذلك؟

في اعتقادي أن ذلك ممكن، وأن البداية تكون في: ما الذي نضعه بين يدي الطفل، منذ الطفولة المبكرة؟ هل نضع ألعاباً، أم مجلات مصوّرة ثم كتباً ورسومات؟ أم أوراقاً وأقلاماً للتلوين؟ أم آلة موسيقية؟ وذلك كله بالطبع ينبغي أن يلائم سنّ الطفل ومستواه الذي يتطور فيه. ولعل كم من الممكن وضع الخيارات كلها أمام طفلنا وتركه يختار ما يلائم (ذائقته)، الذائقة التي تتربى وتتطور كلما غذيناها ورعيناها، فليس من ذائقة تنمو على نحو بريّ وبدائيّ، فمثل هذه الذائقة البريّة تنتج ثقافة بريّة و(متوحشة).

إن فعل الأمر (اقرأ) الذي بدأت به الرسالة القرآنية، ليس دعوة للقراءة فقط، وليس دعوة لمجرد القراءة العادية أيضاً، بل هو في اعتقادي دعوة إلى (الحياة)، إلى الارتقاء بالإنسان ذائقةً ووعياً، وقد رأينا ونرى ما أنتجته ثقافتنا العربية الإسلامية من معجزات علمية وفكرية في عصور ازدهارها، وذلك للمكانة العالية التي عرفتها القراءة. ونحن نرى اليوم الشعوب التي يتم تصنيفها بأنها شعوب قارئة، كيف تصنع معجزات العلم والتقنية والإبداع.

لا إبداع في أمّة لا تقرأ، حتى لو حدثت حالات فردية هنا وهناك، لكن العرب اليوم لم يعودوا بين الشعوب المبدعة. ثمة تخلف على صعد الحياة كافة. ولكي نعود إلى ما كنا عليه من إبداع في حقول الحياة، فإن البداية تكون من الطفل، والبداية مع الطفل تكون بالكتاب أولاً، ثم وسائل المعرفة المختلفة. ولكي نبدأ بالطفل لا بد من ثقافة تلائم الطفل، وهذا هدف واسع وعريض وعميق، وليس سهل المنال.

أنظر إلى القراءة بوصفها فنّاً وعملاً إبداعياً لا يقلّ عن الكتابة والإبداعات الأخرى، فالقراءة كتابة جديدة لما نقوم بقراءته، وبهذا فالقارئ مبدع أيضاً، والمقصود بالطبع القارئ (العميق) الذي يغوص في ما يقرأ ويتعمّق في الجوهر ولا يكتفي بسطوح النصوص والأشياء. ونحن في العادة نغوص في العميق الذي نعشق. يقول الكاتب الأرجنتيني- الكندي ألبرتو مانغويل مؤلف كتاب (فن القراءة) المتخصص في التأليف حول القراءة (إننا كقراء نتخيّر قصصاً تكون صدى لتجاربنا الخاصّة، أو تهيّئنا لخوض تجارب جديدة، أو تروي لنا عن تجارب لن نمرّ بها أبداً.. سوى على الورق)، ويستعير في كتابه (فنّ القراءة) حكمة هيراقليطس مع تحوير ذكيّ لها أنك (لا يمكنك أن تغطس في الكتاب نفسه مرتين!) بل هو يرى أن ثمّة أخلاقيّات للقراءة، ومسؤوليةً في (كيف نقرأ؟) هي التزام سياسيّ وشخصيّ في فعل تقليب صفحات كتاب ما، ومتابعة سطوره، وبعيداً عن مقصد المؤلف يمكن لكتاب ما أن (يجعلنا أكثر حكمة).

أنظر إلى القراءة بوصفها فناً وعملاً إبداعياً لا يقل عن الكتابة

وهكذا أجد من الطبيعيّ أن لكلّ قراءة جديدة للقرآن (متعة) جديدة، وإعرابات جديدة مختلفة عن سابقاتها. وأذكر كيف كنت في زنزانة لمدة شهور، قرأت فيها القرآن ثلاثين مرّة أو أكثر، فيما رفاق الزنزانة (يتسلّون) بلعب سيجة صنعوها بأدوات بدائية، أوراق أو كرتونة مع قطع من الخبز! أو يُمضون أوقاتاً في جدالات بيزنطية عقيمة. فلكلّ اهتماماته وعوالمه التي يُمضي وقته فيها. لا أقول ذلك مفتخراً بذاتي، بل لقول ما ينبغي أن يُقال بخصوص القراءة وفن القراءة ومتعة القراءة ولزومها للإنسان، فهي تجعل منه كائناً مختلفاً مع كل كتاب جديد!

وختاماً، فإن ما أكتبه هنا لا يقع في باب إسداء النصيحة، برغم أن ذلك جزء من فحوى القول عموماً، بل إنّني أجد متعة في تأمّل مسألة القراءة وأثرها، أكثر من الحديث عن الكتابة، وخصوصاً الشعرية، فمثل هذا الحديث لا يُجدي نفعاً كبيراً أو عميقاً. ولعلّني أعلن عن فرحي بالقراءة كما لو كان الكتاب زهرة، بل حقل أزهار يتفتح أمامي وبين يديّ!

كتاب «حوار مع الكوميديا» مرجعية مسرحية

د. محمد قيسامي:

كوميديا الأفكار أسمى أنواعها



ياسين عدنان

كاتب وناقد وباحث مسرحي، حاصل على ماجستير في المسرح من جامعة القاهرة حول الظواهر الموضوعية والجمالية للمسرح المغربي، ودكتوراه من جامعة فاس حول مكونات الخطاب في المسرح العربي المعاصر. عضو (المختبر المسرحي العربي) الذي أسسه في القاهرة المخرج المسرحي الراحل عبدالرحمن عرنوس.

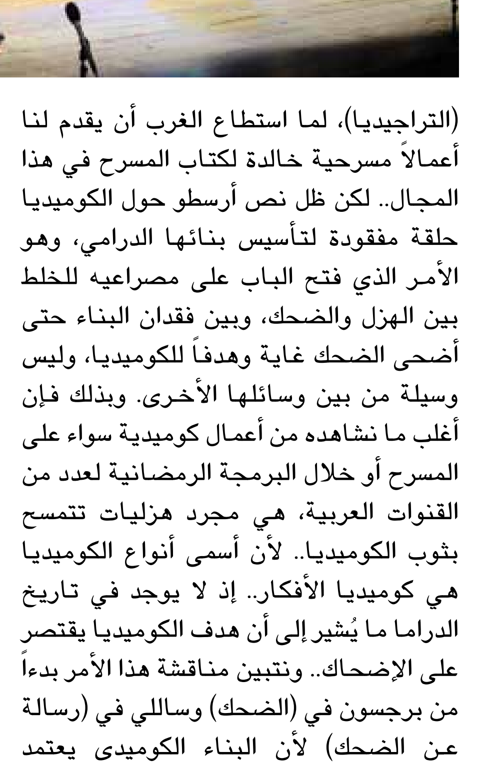


ألَّف للمسرح العديد من الأعمال: (الصيحة الخالدة، الصراع الأبدي، وراء القضبان، البحث عن المسرحية، صرخة بين المطرقة والسندان، أسيف، طروادة والحصار، الأسوار). ويعد كتابه (حوار مع الكوميديا) واحداً من أشهر دراساته. لهذا سنبدأ هذا الحوار بسؤال الكوميديا لنقترب أكثر من تصور الدكتور محمد قيسامي للكوميديا ووضعها في وطننا العربي اليوم.

■ **تتقاطع في حياتك التجربة الإبداعية المسرحية بالبحث الأكاديمي حول المسرح.. انطلاقاً من هذه المزاوجة، كيف تشخص واقع الكتابة المسرحية في المسرح العربي؟**

– يستدعي منا الحديث عن الكتابة الدرامية في المسرح العربي مراعاة قوانين الدراما، أو (علم الدراما)، وهنا لا بد من تسجيل بعض الملاحظات المتعلقة بالكتابة الدرامية ومقوماتها؛ أولاً، إن النص المسرحي العربي على العموم في طريقه للنضج واستكمال أدواته وبنائه الدرامي، لذلك تحفل غالبية نصوصنا المسرحية بالسرد القصصي على حساب الحوار الدرامي. أيضاً، تخلط نصوصنا المسرحية الرواية السردية باللغة الحوارية، ولا توظف بقوة خصائص البناء الدرامي الذي يعتمد في أسسه على (الفعل– الحوار– المفارقة الدرامية– الصراع– الحدث والحركة...). وهنا يجب

الاعتراف بأن عدداً من الأسماء في الوطن العربي هي التي تمتلك ناصية الكتابة الدرامية المسرحية، لأنها تستوعب شروط هذه الكتابة، وتمتلك الدُّربة في ذلك انطلاقاً من معرفتها بالقوانين السابقة، علاوة على رسم الشخوص وامتلاك اللغة الدرامية، التي تتسم بالحركة عن طريق الحوار بعيداً عن التدفقات الإنشائية، وكذا المعرفة الدقيقة بالخشبة، وآليات ومستويات التعدد والتشغيل على المستوى السينوغرافي. لذا، لتجاوز النمطية والاجترار في نصوصنا المسرحية، لا بد من استيعاب قوانين الدراما أولاً، ثم القوانين المتحكمة في تطور الأبنية الذهنية والمجتمعية، لأن الكتابة مجال فلسفي ومعرفي وجمالي، ورؤية للعالم، يؤسس منطلقاته من الأبعاد التي يتأطر ضمنها النص الدرامي، بتمفْصُلِ وحدتَيْ (نص/عرض) أو (دراما/تمسرُح)، وباستيعاب كل مكونات العرض المسرحي، من النص إلى السينوغرافيا فالتمثيل ثم الإضاءة، بما في ذلك التلقي.


من المسرح العربي

■ **قد نتفق معك في تشخيص واقع الحال، وقد نسجل معك أن الضحك صار مقصوداً في ذاته، والإضحاك الفج المجاني أحياناً صار كل ما يطلبه صُناع الكوميديا في المسرح والتلفزيون. لكن، كيف يمكن للمجهود النظري أن يسهم في مقاومة السائد وتصحيح الوضع؟**

- التأسيس النظري لقواعد البناء الدرامي للكوميديا، جانب مهم من جوانب المجهودات النظرية في هذا المجال.. فلولا كتاب (فن الشعر) لأرسطو مثلاً، الذي قعَّد فيه القواعد الكلاسيكية للبناء الدرامي للمأساة (التراجيديا)، لما استطاع الغرب أن يقدم لنا أعمالاً مسرحية خالدة لكتاب المسرح في هذا المجال.. لكن ظل نص أرسطو حول الكوميديا حلقة مفقودة لتأسيس بنائها الدرامي، وهو الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه للخلط بين الهزل والضحك، وبين فقدان البناء حتى أضحى الضحك غاية وهدفاً للكوميديا، وليس وسيلة من بين وسائلها الأخرى. وبذلك فإن أغلب ما نشاهده من أعمال كوميدية سواء على المسرح أو خلال البرمجة الرمضانية لعدد من القنوات العربية، هي مجرد هزليات تتمسح بثوب الكوميديا.. لأن أسمى أنواع الكوميديا هي كوميديا الأفكار.. إذ لا يوجد في تاريخ الدراما ما يُشير إلى أن هدف الكوميديا يقتصر على الإضحاك.. ونتبين مناقشة هذا الأمر بدءاً من برجسون في (الضحك) وساللي في (رسالة عن الضحك) لأن البناء الكوميدي يعتمد على ابتكار الفكرة وخلق المواقف، فالضحك ينبعث من الموقف، الذي ينبني على عدم الملاءمة واللفظ، ليصبح للضحك رؤيته للعالم وموقفه الفلسفي مما يجري.

لا يوجد في تاريخ الدراما ما يشير إلى أن هذه الكوميديا تقتصر على الإضحاك


قاسم محمد


سعدالله ونوس


يوسف إدريس


عبدالقادر علولة

■ **دعنا نوسع المدار أكثر، كيف يمكن للانشغالات التنظيرية للمسرح العربي بشكل عام، أن تمد الكتابة المسرحية لدينا بدفق جديد، وتفتح أمامها الآفاق؟**

- بقدر ما استطاعت هذه التنظيرات رسم آفاق مستقبلية للمسرح العربي، بقدر ما أثَّرت في

أغلب الأعمال الكوميدية غير مستوفية التكوين وتعاني خللاً درامياً

المقابل على تقييد الإبـداع التجريبي. لأن الكتابة حمَّالة أوجه، وإبحار ضد التيار.. هي تشكيل جمالي لبنية الموقف، ذلك أن التنظيرات انشغلت بتجذير الفعل المسرحي في تربتنا الفنية المحلية أو استنباته- على حد تعبير توفيق الحكيم- في البنية الثقافية العربية أكثر من تأسيس بنية الكتابة الدرامية المغايرة، فمنذ (الزمار) لتوفيق الحكيم، و(الفرافير) ليوسف إدريس، على مستوى الكتابة، ودعوة علي الراعي إلى الكوميديا المرتجلة، انزاح المسرح العربي نحو التنظير في البحث عن القالب، والأشكال الاحتفالية، والكوميديا المرتجلة، وهو ما فتح أفق الانتظار أمام مجموعة من التجارب الإبداعية والتنظيرية العربية والجماعات المسرحية التي حملت تساؤلات مركزية عن شرعية تحقق (صيغة) تمتد عبر محاور أساسية تتعلق بطرائق تأطيرها: (التأسيس- التأصيل- التجنيس- التجريب). وظلت التجارب متأرجحة بين الواقعي والمتخيل، تحتمي بالتراث وتجعله ملاذاً لها.

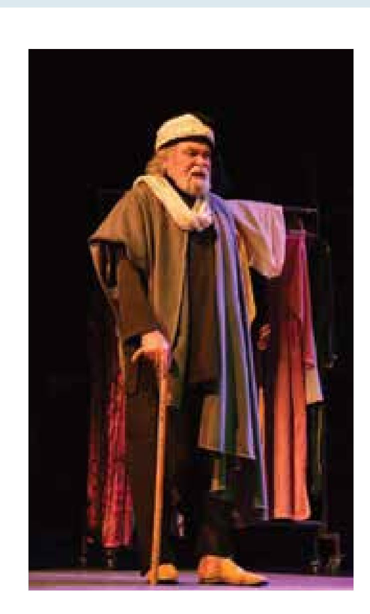
وحده المسرحي المغربي الطيب الصديقي، شذ عن القاعدة في تلك المرحلة حينما قدم مقامات بديع الزمان الهمذاني بمهرجان دمشق.

■ كيف شذ الطيب الصديقي عن هذه القاعدة في المقامات؟ وهل حقق طفرة عن سابقيه؟

- في مقابل الدعوات التنظيرية السابقة للبحث عن شكل مسرحي وتساؤلات بعض الدارسين وتضارب آرائهم بين من يرى أن التراث المسرحي العربي لم يحفظ لنا نصاً درامياً مكتوباً، وفق الشروط والقوانين الدرامية المتعارف عليها، وبين من يرى أن التراث، المدوَّن منه والشفهي، قد عرف مجموعة من الأشكال المسرحية، يأتي الطيب الصديقي ليفاجئ الجميع في مهرجان دمشق المسرحي سنة (١٩٧٢م) حينما قدم مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذاني)، وهو بذلك قد قدَّم على المستوى العملي عرضاً تراثياً مسرحياً نموذجياً مُمَسرحاً أبهر الجميع.. واستمرت مسيرته المسرحية بعد ذلك، ليقدم لنا ريبرتواراً حافلاً بالمسرحيات التي تستلهم التراث والأحداث التاريخية، واستثمار أشكال الفرجة الشعبية، منفذاً وصية أستاذه جان فيلار، متجاوزاً الشكل الايطالي للخشبة وهندستها الكلاسيكية العقيمة.

■ تبعاً لما نحن بصدد نقاشه، فإن التجربة الرائدة للطيب الصديقي، قد شكلت حافزاً مهماً لتجارب مسرحية عربية أخرى، كما أن فترة السبعينيات استدعت البحث في الظاهرة المسرحية، وظهور التنظير للمسرح، إلى أي مدى يصدق هذا القول؟

- أشرتُ سابقاً إلى دعوة كل من توفيق الحكيم في مسرحية (الزمار) ويوسف إدريس في مقالاته التي نشرها في مجلة (الكاتب) المصرية، وأرفقها كمقدمة لمسرحية (الفرافير)، وعلي الراعي في (الكوميديا المرتجلة) واعتبرت هذه الجهود دعوات إلى تجريب توظيف بعض الأشكال، إلا أن مرحلة ما بعد تقديم الصديقي لمقامات بديع الزمان الهمذاني في نطاق ما أسماه بالمسرح الشامل تختلف، علاوة على ما أحدثته هزيمة يونيو من تأثير، إذ أضحى البحث عن صيغة وشكل مسرحي عربي، همّاً يراود الكثير من المسرحيين العرب، على اختلاف رؤاهم.. وبذلك ستحقق مرحلة السبعينيات طفرة انتقالية أساسية، ليس نحو البحث عن صيغة لنظرية المسرح فحسب، وإنما نحو تأسيس جماعات مسرحية. فبعد جهود توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلي الراعي بمصر، تأتي جهود المغاربة: الطيب الصديقي، الطيب لعلج، ثم عبدالكريم برشيد، الذي أصدر البيان الأول للمسرح الاحتفالي. دون أن ننسى السوري سعدالله ونوس صاحب (بيانات لمسرح عربي جديد). إضافة إلى قاسم محمد من العراق، وعزالدين المدني وسمير العيادي من تونس،



أصبح الضحك غاية في حد ذاته مع أنه مجرد وسيلة من وسائل الكوميديا



من مؤلفات محمد قيسامي

وعبدالرحمن كاكي وعبدالقادر علولة من الجزائر. كما حققت المرحلة أيضاً ظهور جماعات مسرحية: جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب، والحكواتي بلبنان، والفوانيس بالأردن، والسرادق بمصر.

■ **على مستوى هذه النقلة نحو التنظير، الذي تعزز بظهور جماعات مسرحية كما قلت، وانطلاقاً من وجهة نظرك كباحث أكاديمي، ما الحدود التي يسوغ لنا أن نتحدث فيها عن بدائل مقترحة على مستوى النقد والتنظير أكاديمياً؟**

– طبعاً، هناك انشغال دائم بالتأسيس النظري الجمالي للمسرح العربي، الذي آليت على نفسي أن أسبر أغواره، اعتماداً على رافدين أساسين متوازيين: الرافد الأول يستمد قوته الشرعية من بنية النصوص المسرحية العربية عموماً، الدرامية منها والقابلة للتمسرح، إذ انطلاقاً من هذا المتن تم استخراج قواعد تنبني عليها الدراما المسرحية العربية، وتتأطر ضمن وحداتها، بعد أن تم ذلك بوساطة استقراء حفريات هذه النصوص، مستبعداً في ذلك التنظير القبلي لأصحابها، وإنما نستمد منها شرعية القواعد الإبداعية، التي اتبعها الكاتب المسرحي العربي، وهو بذلك لا يحيد عنها أو يروم أما الرافد الثاني؛ فيتمثل في الجماليات العربية الإسلامية. هذا الاشتغال قادني إلى طرح (إشكال المنظور الجمالي) في المسرح العربي، ذلك أن المنظور المسرحي العربي يسجل اختلافاً جوهرياً بيِّناً عن المنظور الغربي.

■ **اسمح لي أن أقاطعك، هل يمكنك أن توضح لنا هذا الاختلاف الجوهري البين الذي تتحدث عنه؟ ما أبرز أوجُهِه مثلاً؟ لأن هناك من يرى أن المنظور الغربي، هو المنظور الوحيد الممكن، وكلُّ ممارسةٍ للمسرح، سواء في البلاد العربية أو في الأدغال الإفريقية، يجب أن تنطلق منه وتحترم قواعده، وإلا فإنها ستضع نفسها خارج المسرح؟**

– لتوضيح هذا الجانب، وجب التفريق بين القوانين التأسيسية اللازمة المتفق عليها التي تنضبط لها الكتابة المسرحية، العالمية، منذ أن سنَّها أرسطو في (فن الشعر) من جهة، وبين المنظور المسرحي، الذي يتضمن بنية الموقف وعناصر الأبنية الدرامية من جهة أخرى، وهذا المنظور المسرحي يمكن اعتباره الأساس الأنطولوجي، ومن خلاله تتحدد معالم وخصوصية الخطاب المسرحي العربي، مقارنة مع المنظور المسرحي الغربي. أما التأسيس الجمالي لمسألة المنظور المسرحي العربي، فإنه يسجل اختلافاً جوهرياً عن المنظور الغربي، لأن الخلفية العَقَدية تجعل هذا المنظور ينتقل من صورة الإله الممزَّق لدى الفراعنة والفينيقيين والإغريق إلى التوحيد في العقيدة الإسلامية. كما ينهض الكشف عن الموقف الجمالي على الأساس الروحي من خلال اعتماد الفن على التجريد والرمز، أي على الانتقال من التجسيم إلى التجريد. في حين أن الفن الغربي اعتمد على المنظور الخطي في التصوير واعتمد الفن الصيني المنظور الطبيعي، فوجود المسافة بين القاعة والخشبة ارتبط لدى الغربيين بالمنظور الخطي في حين أن المنظور الإسلامي يتجاوز اللوحة لأنه مندمج في عمقه بالمنظور الروحي. فالشكل الدائري هو المهيمن انطلاقاً من النقطة.

وبذلك يتأسس هذا المنظور على هدم المركز (الخشبة الإيطالية)، ويضع موطئ قدم في تربة استثمار الأشكال التمثيلية التعبيرية المختلفة، ولعل الدعوات إلى تأصيل المسرح العربي، قد قامت في مجملها على العودة إلى توظيف (الحلايقي، السامر، الراوي، المدّاح، الحكواتي..)، ومعظمها ينطلق من أشكال دائرية للفضاء وما يتفرع عنه (الساحة، السوق، أبواب المدن..) لذلك نال الطيب الصديقي قصب السبق في توظيف هذا الأمر، مكسراً النمط السائد للخشبة الإيطالية، التي أسرت المسرح بين الجدران.. وانطلاقاً من هذه الأسئلة القلقة والمرتبطة بقضايا التأسيس الجمالي، جاء طرحي لمسألة المنظور الجمالي للمسرح، لكونه يرتبط بعمليات مشروطة بتطور المجتمعات العربية وأبنيتها على مستوى سيسيولوجيا الأشكال، وتجذُّر وعيها، وتشكيل رؤيتها.


علي الراعي
توفيق الحكيم



عبدالكريم برشيد
عزالدين المدني

النص المسرحي العربي في طريقه للنضج واستكمال أدواته الدرامية

الطيب الصديقي في مسرحيته (مقامات الهمذاني) بحث عن شكل مسرحي جديد بعيداً عن التنظير



محمود كحيلة

«حكايات الزمن الضائع»

يتيمة ألفريد فرج السردية

ألفريد فرج يعرفه الجميع كاتباً مسرحياً، أوجد لنفسه موقعاً مهماً على مائدة الإبداع المسرحي العربي بين عمالقة كتاب المسرح، لكن لماذا كتب روايته الوحيدة (حكايات الزمن الضائع في قرية مصرية)، التي نشرتها له (دار الكتاب العربي)، والتي تجري أحداثها في واحدة من القرى المصرية؟ ربما ليضمنها ذكريات بريئة عن طفولته، وهو المولود بمنطقة (كفر الصيادين) بمحافظة الشرقية عام (١٩٢٩م)، وهي محافظة ريفية زراعية.

وفي منتجه الأدبي، مزج ألفريد فرج بين الخاص والعام ليطل من المحدود الذي بدأ منه، ليصل إلى فضاء شاسع يعكس العالم متخذاً من الملحمية التي ارتبط بها وأقام عليها مشروعه طريقة للعرض، متتبعاً خُطى الملحمي الألماني الشهير برتولد بريخت من دون أن يقلده.

يعيش (مــرزوق) بطل حكايات الزمن الضائع وأشهر فلاح بقرية (أمون)، تلك القرية المنسية المجهولة لخلو تاريخها من أحداث عظيمة تميزها مثل قرية دنشواي التي أعدم بعض رجالها بسبب موت ضابط إنجليزي، وهي تتمتع برغم ذلك بالعدالة الاجتماعية، لذا حين جاءت ثورة يوليو (١٩٥٢م) لم تجد بها إقطاعياً واحداً تأخذ منه لتُعطي الآخرين، وللقرية حكايا طريفة لا تنتهي حكايا يتداولها أهلها ساعات الليل، أما مرزوق فقد ماتت زوجته تاركة ولده سيداً وفداناً من الأرض وبضعة قراريط ولما تألم لفقدها لم يجد من يؤنس وحدته ويستوعب شكواه سوى حماره رفيق الطريق، الذي لا يكل ولا يمل، فبدأ يتجه إليه بالحب ويمنحه حنانه واهتمامه.

كان مرزوق يدلل حماره (الحدق) ويرعاه ويؤثره على نفسه بالطعام، ما أدى إلى نقمة ابنه (سيد) الذي يحب (زينب) الفتاة الفقيرة الجميلة ابنة بائعة الخضراوات (بهانة)، والتي اشترطت لكي يتم الزواج أن يبيع (سيد) حمار والده، ليسدد مهرها، بالطبع يستاء (سيد) فور سماع هذا المقترح، فالولد يعرف كم يحب والده الحمار، ولم يفكر يوماً أن يفرق بين أبيه وبين الحمار، ولذلك لم يعد يعرف ما بوسعه أن يفعل ولا كيف يمكنه أن يجتاز ذلك الموقف العصيب.

> قدم نادرة سردية لا تقل إبداعاً عن مؤلفاته المسرحية

والحمار ليس جديداً على المشهد الأدبي، وإنما له صولات وجولات مع الإبداع بعضها عالمي مثل مسرحية (قضية ظل الحمار) لدورينمات، وبعضها عربي مثل حوارات رائد المسرح العربي توفيق الحكيم مع حماره التي استمتعنا بقراءتها، وقد طاب لفنان رائد مثل زكي طليمات، أن يؤسس عام (١٩٣٠ جمعية الحمير)، وهذا يعني أن حمير تلك المرحلة غادرت موقعها بالمملكة الحيوانية، لتصبح رمزاً لقيمة أكبر وأعم وأشمل.

إذاً، (مـرزوق) مزارع بسيط قرر ذات يوم،

بدافع من الغضب والحزن، أن يهرب إلى المدينة، كي يبرأ من مصير موحش يتربص به وبحماره، ولم تفلح نصائح ولده في رده عن مقصده، وفي المدينة اجتاحت الدهشة (مرزوق) من مشاهدة الحاوي والفتاة الكهربائية وفرقة (حسب الله) الموسيقية بزيها الرسمي، كل شيء بديع، كانت سعادته كبيرة لأن الحمار معه ويشاركه الرحلة الأسطورية، ولكن السعادة لا تدوم إذ يحدث ما لم يكن في الحسبان، فيتعقبه اثنان من أشقياء المولد ويقطعان عليه طريق العودة ويضربانه حتى يسقط مستسلماً، ويختطفان الحمار بكل قسوة ويهربان.

خيّم الحزن على (مرزوق) لأنه استيقظ من حلم جميل على كابوس عظيم، حزن لأنه ضرب وأهين بالمدينة، التي كان يعتقد أنها أكثر رقياً، ولم يفكر يوماً أن من بين سكانها من يبلغ به الجهل حد أن يهين ضيوفها من الفلاحين، وهم من أهم العناصر المنتجة بالمجتمع، ولكن الحزن الحقيقي أنه ما عاد يدري ماذا يجب عليه أن يفعل، جلس يفكر بالقرية التي تعرف أن هذا الحمار أقرب إليه من ولده، تخيل ولده وهو يعاتبه لأنه لم يستمع إلى نصائحه ويبيع الحمار، ثم فكر في رد فعل أهالي القرية ومدى حزن أو سعادة ولده (سيد) بذهاب الحمار الذي كان يقف حجر عثرة في مهب حبه لبهانة، فكر مرزوق في أشياء كثيرة، ولكن خياله الطيب لم يتخيل ما حدث بالفعل عندما نهره ولده (سيد) وصرخ به قائلاً: لو ضعت أنت لكان أهون عليّ من ضياع الحمار. وهذا حق، فالولد كان يطمع في ثمن الحمار يعزز به موقفه المالي أمام أهل زوجته، وهكذا يقود الحزن (مرزوق) إلى دوار العمدة الذي كان مشغولاً مع (عبدالعظيم) بيه ثري القرية والمرشح للانتخابات، ولكنه مع ذلك ورغم كل أشغاله، يغضبه طرد الابن لأبيه فيرسل على الفور لاستدعاء (سيد) وينهره ويوبخه ويصفعه على وجهه أمام والده، بعد أن يخبره أن حادثة طرد الابن لأبيه من الحوادث، التي لم تحدث أبداً في تاريخ قريتهم الطيبة.

لم يحتمل (مرزوق) أن يصفع ولده أمامه بسببه، فهاله الهم وهرب وخلفه كل أهل القرية بمن فيهم (سيد)، يحاولون رده عن الهروب ولكنه قرر ألا يعود وفر إلى المدينة، حيث مارس كافة صنوف العمل الشاق للحصول على القروش اللازمة لإقامة (الحدق) حماره العزيز في (الشفخانة)، المأوى الرسمي للحيوانات الضالة، وقد تعب (مرزوق) حتى وصل إلى الحمار بعد رحلة بحث بدأت بشيخ منصر القرية (الشحط) وعصابته العاتية في الإجرام الذين سبق لهم سرقه شيخ الخفر نفسه (رشوان أبو سالم)، وتسببوا بذلك في وقوعه في موقف مهين جعله من نوادر وطرائف أهالي البلد جميعهم ومضرب الأمثال، وذهب (مرزوق) رغم كل تلك الخلفية الإجرامية للبحث عن (الشحط) في كل الأماكن الممنوع على الأهالي أن يقتربوا منها والتي شاهد في أحدها عملية سطو بطلها (عبدالعظيم بيه) الثري المرشح عن الدائرة والذي قدم لهم طواعية كل ما طلبوا من أموال وطلب منهم لقاءه لأخذ المزيد ليكوّنوا معاً تحالفاً مضاداً للمرشح الآخر للدائرة، بعد ذلك أمسكت عصابة (الشحط) بمرزوق وتعرف كبيرهم (الشحط) إلى حكايته فتعاطف معه، وأمر أن يشاركهم الغنيمة في الجريمة التي شهدها وحاول مرزوق أن يرفض، ولما هدده بألا يساعده أخذ نصيبه ودفنه في مكان يعرفه من المنطقة التي كانوا يجلسون بها، وأمر (الشحط) أحد رجاله بأن يصطحب مرزوق إلى اللص الذي سرق منه حماره ليسترده، ولما ذهب علم من اللص ما كان من أمر الشرطة التي طاردتهم، ولا بد أنها أخذت حماره إلى (الشفخانة) كما يحدث للحيوانات اللقيطة.

وحالما حدد (مرزوق) موقع (الحدق) بدأ يكد ويعمل ليحصل على المال اللازم لإقامة حماره بـ(الشفخانة)، والتي في تقديره تزيد على تكاليف إقامة مريض بشري بمستشفى عام، وهكذا يسرد لنا ألفريد فرج، في روايته الوحيدة التي تجري في موقع صغير من مصر، خلفية عن مصر القرية والمدينة، مصر القيم والتقاليد والأجيال، التي لا تبالي بها ولا تقدر قيمتها، هكذا غادر ألفريد فرج عالمه الروائي فقدم نادرة سردية لا تقل روعة وإبداعاً عن مؤلفاته المسرحية، التي سرعان ما عاد إليها ظافراً رائداً منتصراً.

اعتبر ألفريد فرج من عمالقة كتاب المسرح العربي

كتب رواية واحدة بعنوان (حكايات الزمن الضائع في قرية مصرية)

مزج في روايته بين الخاص والعام متتبعاً خطى الملحمي الألماني برتولد بريخت



يضحكنا لأنه لا يفكر بطريقتنا

مستر بين

كأنه من كوكب آخر

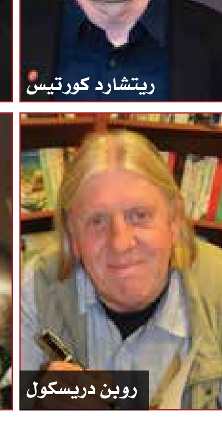

سامر أنور الشمالي

مستر بين Mr. Bean بطل مسلسل تلفزيوني كوميدي بـدأ عـرضـه عـام (١٩٩٠م) وحـتـى الآن لا تكف القنوات التلفزيونية في العالم عن إعادة بث حلقاته. قـام بـأداء شخصية المستر بين (روان أتكينسون) الذي أسهم في كتابة السيناريو، إضافة إلى المؤلفين (ريتشارد كورتيس) و(روبـن دريسكول)، واشتغل على الإخـراج (جـون هـوراد دافيز، وبيركين برونتيس، وبـول ويلاند)، وبعد الشهرة التي حققتها تلك الشخصية دخلت عالم الرسوم المتحركة.

سنحاول تحليل شخصية المستر بين من زاوية سيكولوجية، لفهم طبيعتها وسر جذبها لجمهور واسع الطيف، من مختلف الأعمار والجنسيات بافتراض أنها حقيقية بالفعل، بغض النظر عن الممثل الذي يتقمصها، وأنـهـا في الأساس شخصية مكتوبة، ليس لها وجـود خـارج حدود الشاشة الضيقة. دون إهمال إلقاء الضوء على الجمهور المتابع بشغف.

المثير للاهتمام، أن المستر بين، ينفرد بصفات لا نجد مثيلها في الشخصيات المشهورة في عالم التمثيل، فهو لا يتمتع بالوسامة، وقليل الكلام. أي لـم يأسر جمهوره بشكله أو أفكاره. ولكن سلوكه غير المتوقع يثير الضحك، ويجذب الناس إلى متابعته. فمن لا يضحك وهو يشاهد مستر بين في الفندق وهو يفتح حقيبته، التي لا تحتوي غير المثقب الكهربائي ولوحاته المفضلة، التي يريد تثبيتها على جدران الغرفة ليوم واحد! فهذا العمل الغريب يبدو مضحكاً بالفعل. ولكن الوقوف عنده يشير إلـى أن المستر بين يريد وضع شيء من أعماله الصغيرة في تلك الغرفة، كيلا يشعر بالوحشة التي يهرب منها دوماً!

يقيم المستر في أحد أحياء لندن، في منزل ضيق بالكاد بين يتسع له. وعلى أي حال يكفيه، فلا زوار يقرعون بابه، وبرغم ذلك يحتفل بالأعياد بطريقته الخاصة، فهو يجلس ليكتب بطاقات المعايدة، ويدسها تحت عقب الباب، وكأن ساعي البريد من فعل ذلك، ثم يصطنع المفاجأة لأن هناك


ريتشارد كورتيس


بول ويلاند

روبن دريسكول


جون هوراد دافيز

من تذكره ببطاقة! وهنا نكتشف أنه يحاول ابتكار الفرح الذي يفتقده في حياته التي تعوزها المسرات، وإن كانت بسيطة كما في حياة كل الناس.

لم نر أياً من أفراد أسرة المستر بين، ولم نره برفقة أصدقاء أو زملاء، وليس لديه زوجة وأطفال. أما الفتاة الوحيدة التي تظهر معه في بعض الحلقات، فهي امرأة نحيلة تضع نظارات طبية، وتربط شعرها من الخلف، وخجولة أيضاً، وربما لهذا السبب لم تجد من يشغلها عن التعلق بمستر بين برغم عجزه عن مسك يدها في السينما التي تعرض فيلم رعب، فهو في غاية الذعر، لهذا حاول سد أذنيه وتغطية عينيه، لأنه رقيق القلب ولا يحتمل المناظر القاسية!

وبرغم عدم المبالاة التي يظهرها المستر بين، ندرك بالفعل أنه يفتقد الناس، لكنه لا يجيد إقامة علاقات معهم. ونلحظ أثناء وجوده في الأماكن العامة، عدم نجاحه في كسب ود من حوله، برغم محاولاته التواصل معهم أحياناً، كأن يقلد من يجلس بجواره، أو يحاول مد يد المساعدة، لكنه يخفق في ذلك، فكل ما يقوم به يؤدي إلى مشكلة، أو على الأقل بعض الإرباك له وللآخرين. وقد يبدو عدائياً فينفر الآخرون منه، كأن يسرع إلى الجلوس على الكرسي الشاغر قبل غيره، وإن كان كبير السن، أو يحتال ليتقدم على امرأة أمامه ليصل الكوة قبلها، وهو الذي لا يجد ما يفعله طوال اليوم!

هذا الرجل الأناني البخيل لم يجد من يشاركه حياته، يشبه الأطفال في بساطة سلوكه، فهو يحتفظ بدمية دب صغير، لعله يجد معها الأنس في عزلته، لهذا يعامل الدمية كإنسان مدرك، فيجلسها بجواره لقراءة قصص الأطفال. مع العلم، أن المستر لا يحب اقتناء حيوانات حقيقية كالقطة والكلب، لاعتياده البعد عن الكائنات الحية!

والمستر بين، لا يملك الكثير من المال والأشياء، ومن ممتلكاته القليلة سيارة قديمة مزودة بقفل إضافي، لأنه يخاف عليها السرقة، فهو لا يثق بالناس من حوله، فكلهم غرباء عنه. وأينما يضع سيارته يحدث إرباكاً مرورياً، لأنه يختار المكان غير المناسب، والسبب سوء تقديره، وحظه العاثر الذي يرافقه أينما حل. وبرغم ذلك لا يشكو أو يتذمر، بل سرعان ما يتأقلم مع واقعه على علاته، وبطريقة غريبة، فكل شيء في حياة هذا الرجل لا يسير على ما يرام؛ فعند شراء تلفزيون صغير ليتسلى في عزلته، لا يعمل بشكل جيد بسبب الهوائي، فيضطر إلى الجلوس بطريقة غير مريحة ليتابع برامجه المفضلة.

لكن لماذا يثير هذا الرجل التعيس كل هذا الضحك من حوله؟!

لاشك في أن المشاهدين يضحكون من فشله مع محيطه الاجتماعي، وغبائه في انتقاء الخيار الصحيح، وهذا يمنحهم إحساساً لا شعورياً بالتفوق، لأنهم لا يعيشون كما يعيش، ولا يتصرفون مثله. إضافة إلى أن مشاهدة أي سلوك غير متوقع، قد يثير الضحك، وإن كان مأساوياً. فعلى سبيل المثال إذا وقع أحدهم في الشارع من سيضحك أكثر؟ هم أم الذين سيبادرون للمساعدة؟!

والمستر يضحكنا أيضاً إلى درجة القهقهة، لأنه لا يفكر بطريقتنا نحن سكان الأرض، وهذا مقصود من قبل من وضع السيناريو، وإذا تأملنا مقدمة كل حلقة، نجد بقعة ضوء في شارع معتم خالٍ من المارة، وفجأة يسقط فيها المستر بين، كأنه يقع من كوكب آخر، ثم يلتفت حوله بحيرة، قبل أن يسير بمفرده، باحثاً عن مغامرات بسيطة ليضحك من اكتشف وجوده المحدود في هذا العالم الواسع. وعلى الرغم من ذلك كان هذا الحضور مدهشاً!

من أفلام مستر بين

شخصية غير حقيقية جذبت الجمهور من مختلف الأعمار والجنسيات

ليس له أهل ولا أصدقاء وكل شيء في حياته لا يسير على ما يرام





ملصقات من أعماله

مهندس وروائي ومسرحي

يونس الشرقي: الجوائز الأدبية تحفز الشباب وتصقل مواهبهم

مهندس وكاتب قصة ومسرحي، استطاع أن يناغم بينها جميعاً، لينتج لنا عدداً من المؤلفات الأدبية التي رفدت المكتبة العربية، حصل على جائزة الشارقة للإبداع العربي (الإصدار الأول)، عن نص مسرحي وجوائز أخرى مغربية في جنس الرواية ...وكان لمجلة (الشارقة الثقافية) معه هذا اللقاء.



د. أنس الفيلالي



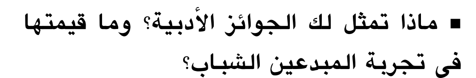
▪ حدثنا عن انطباعك وأنت تتلقى خبر حصولك على إحدى جوائز الشارقة للإبداع العربي لسنة (٢٠٢٠)؟

- كانت الساعة تشير إلى الثامنة صباحاً، وأنا أتهيأ للخروج إلى العمل، فجاء الاتصال من مسؤولي الجائزة. صراحة كانت مفاجأة وأنا أتلقى خبر فوزي بالمرتبة الثانية بجائزة الشارقة للإبداع العربي في التأليف المسرحي.. لم أستطع بعدها الجواب، فما كان مني إلا أن وقفت مشدوهاً، ثم ألقيتُ كلاماً لا أتذكره جيداً. لم أنتظر هذا التتويج خاصة أن النص الذي شاركت به كان أول محاولة مسرحية لي.

▪ كيف جاءت فكرة المشاركة في جائزة الشارقة؟ وماذا تمثل لك هاته الجائزة التي تصنف من أرقى الجوائز العربية في الإبداع الأدبي؟

- جائزة الشارقة للإبداع العربي، هي من أرقى الجوائز وأشهرها بين العرب، وكل كاتب يتحسس خطواته الأولى بميدان الأدب، يسعى إلى نيل شرف الدخول ضمن كوكبة الفائزين بها. لذا اهتممتُ بالجائزة واتبعتُ أخبارها، منذ أن علمتُ بذاك المجهود الجبار الذي تسعى به إمارة الشارقة، إلى الرفع من المستوى الأدبي العربي، وخدمة اللغة العربية، ودفع الشباب إلى الإنتاج الفكري المثمر، وأحيي في هذا المقام جهود صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، على هذه المبادرة المفيدة للشباب العربي، وهي أول مسابقة أعرفها على فكرة، بعد نشري لرواية ومجموعة قصصية، وجدتُ نفسي خارج حسابات المشاركة وغير محقق لشروطها. إذاً ففكرة المشاركة كانت منذ زمن، لكن

الجديد هذا العام أن الجائزة ضمت صنفاً آخر مع اقتحامي للكتابة به؛ ألا وهو النص المسرحي، فكانت مشاركتي الأولى بالجائزة، وفوزي الأول بها.



■ **وهل كنت تتوقع التتويج بإحدى جوائز الشارقة في الجنس الأدبي الذي اقتحمته لأول مرة؟**

– صراحة لم أكن متوقعاً الفوز، فالنصُّ أصلُ كتابته بالدارجة المغربية، وقد كتبته بطلب من إحدى الفرق المسرحية التي لم يُقدر لها الظهور، فلم تُنتَج المسرحية وظلت مسودتها رهينة الحاسوب. إلى أن اكتشفتُ أن جائزة الشارقة قد أدرجت فئة المسرح، فسارعتُ بإعادة كتابة النص باللغة العربية الفصحى وإرساله للجائزة، وكانت النية آنذاك المشاركة فقط، ولم يخطر على فكري قط أنني سأكون ضمن المتوجين بهذه الدورة.

■ **ماذا تمثل لك الجوائز الأدبية؟ وما قيمتها في تجربة المبدعين الشباب؟**

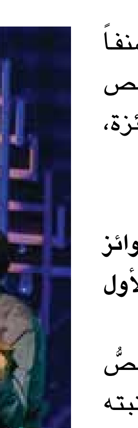
– مثل هذه الجوائز هي تحفيز كبير للشباب المبدع، ودافع إلى صقل موهبتهم الإبداعية، فمثلاً، كان فوزي بالجائزة الأولى للقناة المغربية الثانية بفئة الرواية، دافعاً كبيراً لي إلى كتابة روايات أخرى وصقل ملكتي الإبداعية السردية. لذا أعتبر مثل هذه الجوائز دافعاً كبيراً للشباب كي يبدعوا ويحملوا ركب المخضرمين بالأدب، بل واقتحام ميادين أدبية جديدة على وطننا العربي، كالأوبرا مثلاً أو المسرح الغنائي.

■ **ما نعرفه عنك أنك تنشغل في الرواية والشعر والقصة القصيرة.. ما الدافع الذي جعلك تتجه إلى الكتابة المسرحية؟**

– كما قلتُ آنفاً، إن هذه المسرحية هي نِتاج طلب من إحدى الفرق المسرحية التي كانت ستتأسس لولا القدر، وكانت الفرقة مكونة من شابات أحببن المسرح، ففكرتُ في مسرحية نسائية تجمعهن، وهذا ما دفعني إلى كتابتها. كما أن المسرح على العموم كان ومازال بالنسبة إلي عالماً سحرياً، أجد به نفسي وأطلق لروحي العنان، أحب التمثيل المسرحي، وهذا كان كافياً لأحاول بهذا الميدان الذي أحبه، أعشقه، فجاءت محاولتي على شكل ما أتقنه، وهي الكتابة، فخرجت (حي الهجالات) وستخرج مسرحيات أخرى مستقبلاً.

■ **ينتمي عملك الروائي المسرحي إلى جنس الأعمال السردية. هل يمكن القول إنك كنت في كتاباتك السردية في الرواية والقصة القصيرة تتمرن فقط للانتقال إلى الإبداع المسرحي؟ أم أن الكتابة في مختلف الأجناس تبقى تأملاً وتمريناً في ظل الروتين اليومي؟**

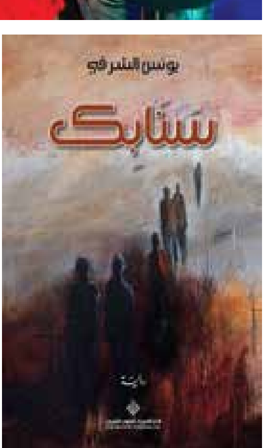
– أعتبر نفسي كاتباً روائياً بالدرجة الأولى، فالرواية تمزج القصة القصير والشعر والمسرح ومجموعة من الألوان الفنية والأدبية بين دفتيها، لذا أنا لا أعتبر الكتابة السردية تمرناً، بل هدفاً. كما أنها تأمل.. تأمل فكري وروحي يكفيني عن التأمل المعروف بين الناس.. هو تأمل في الخليقة ككل، في الناس وشخصياتها، الأحداث وتركيباتها، الحياة وحبكتها الكبرى.. بل في الطبيعة من حولنا.. تأملات فكرية وفلسفية وروحية.. الكتابة السردية حياة.. أحيا بها. والكتابة المسرحية جزء من الكتابة الروائية ككل، وسحرها تلك



من المسرح المغربي









من مؤلفاته

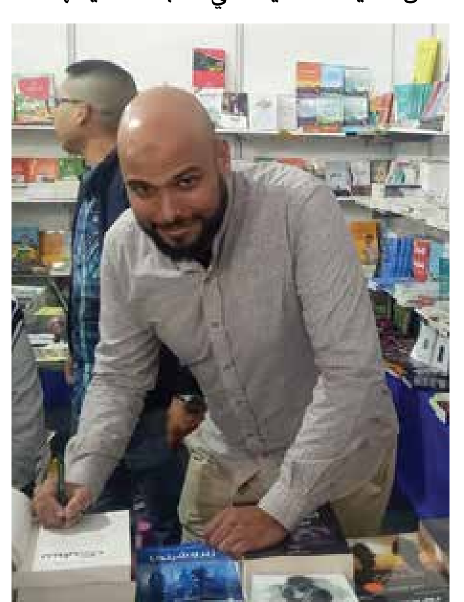
أحلم بأن تشخص مسرحيتي الفائزة (حي الهجالات) على خشبة المسرح

لي شرف الفوز بجائزة الشارقة للإبداع الراقية (الإصدار الأول)

الخشبة أو ما يسمى بالركح الذي تُشخَّص عليه، لذا أملي الآن أن تُشخص مسرحيتي (حي الهجالات) على الركح، على أرض الميعاد الفني كما أسميها، حيث تُجمع الخليقة مشخصة أمام ناظريك.

■ إضافة إلى تنوع انشغالاتك الأدبية وتنوع روافدها في الكتابة لديك، فمجالك المهني مختلف تماماً باعتبارك مهندساً بالمجال الميكانيكي وأستاذاً جامعياً (الوطني للعلوم التطبيقية) بأغادير.. كيف توفق بين الجانب الإبداعي والمهني؟

– بخصوص تكويني العلمي، فهو يساعدني بالأساس على البناء المنطقي للأحداث، ورسم شخصيات تتماشى اختياراتها مع قناعاتها.. كما يساعدني أيضاً في التحكم بأي عدد للشخصيات داخل أعمالي السردية. وكوني مهندساً بالمجال الميكانيكي، يعطيني دينامية عالية في الربط بين الحبكة والأحداث والشخصيات، كدواليب ضخمة تتناغم في حركتها فلا يسبق دولاب الآخر. أما عملي؛ فإنني أشتغل الآن أستاذاً جامعياً بشعبة البناء والأعمال العمومية، داخل المعهد الوطني للعلوم التطبيقية بأغادير التابع لجامعة ابن زهر، وهذا الميدان برغم صعوبته، خاصة بالبحث العلمي، إذ يتطلب تتبعاً دقيقاً للوسط العلمي والتقني،فإن الكتابة، بما أنها فعل تأملي كما ذكرت، تعطيني ذاك العالم الموازي الذي أسترخي به فكرياً وأنظف ما بالروح من دخن الحياة المادية التي أصبحنا نعيشها.



يونس الشرقي يوقع أحد مؤلفاته



مدينة شفشاون المغربية

■ حدثنا عن مسرحيتك (حي الهجالات)؟

– هي مسرحية نسائية تتحدث عن حي للأرامل، حيث كل واحدة بذاك الحي لها قصتها العجيبة وشخصيتها الساحرة.. هناك بذاك الحي حيث نجد الفطرة بين الشخصيات. حاولت أن أبرز في المسرحية مكانة المرأة بمجتمعنا العربي، وكيف أن أول حاجز يجب أن تكسره هو نفسها، المرأة التي بداخلها، المرأة التي أخفتْ أنوثتها تحت رواسب كثيرة. إذ ذاك يمكنها أن تتحرر على وجه الحقيقة وليس على وجه آخر كما يحدث الآن داخل مجتمعاتنا. وأختزل المسرحية في جملة جاءت على لسان شخصية تدعى ميرة إذ تقول: أكبر عدو للمرأة.. هي المرأة.

■ إذا كان لكل كاتب هدف من كتاباته.. ما هو هدف الكتابة لديك؟ حدثنا عن أعمالك الإبداعية القادمة؟

– هدفي بالأساس من العمل الإبداعي هو تحريك ولو تيار بسيط من نهر الأدب العربي، أن أضع لبنة مؤثرة في تطور الأدب. فالأدب العربي ليس جامداً كما يراه بعضهم، بل حي نابض بالإبداع، وأمنيتي أن أضع بصمتي به. أما أعمالي القادمة؛ فهي روائية بالخصوص، إذ نشرت لي الدار العربية للعلوم، رواية جديدة موسومة بـ(سنابك)، وهي رواية بوليسية من صنف الغموض، كما أنني انتهيتُ من رواية جديدة موسومة بـ(دمٌ على جبين) وهي رواية من الخيال العلمي، تحدث في المستقبل حيث تختفي تقاسيم هذا العالم بعد عصر من الظلام. كما أنني انتهيتُ أيضاً من كتابة سيناريو لفيلم طويل أسميته (عيشة). حيث أحاول أن أنوع وأن ألمس مختلف الصنوف الأدبية والروائية، وأتمنى أن أرقى بنفسي إلى مستوى القراء الذين أحب أن يجدوا بين دفوف كتاباتي ما يدهشهم فيها.

الأدب العربي نابض بالإبداع وأحاول أن أترك بصمتي من خلال أعمالي الأدبية

تخصصي كمهندس ساعدني على البناء الفني للأحداث والشخصيات

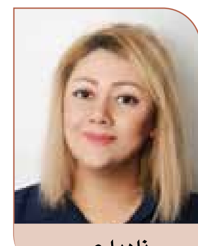

من الأسواق الشعبية

تحت دائرة الضوء

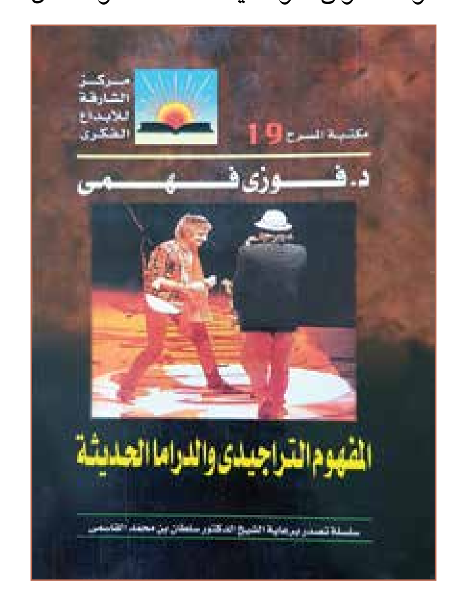
قراءات - إصدارات - متابعات

- المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة
- تاريخ الترجمة في مصر في عهد الحملة الفرنسية
- التجريبية الشعبية.. الدراماتورج وسؤال التراث
- ألبير قصيري وروايته «طموح في الصحراء»
- نجيب محفوظ ناقداً!
- «القدس في زمن ضائع» كتاب د. يوسف الحسن

المفهوم التراجيدي
والدراما الحديثة


ناديا عمر

عن دائرة الثقافة ومركز الشارقة للإبداع الفكري، صدر كتاب (المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة) تأليف د.فوزي فهمي، وتناول من خلاله التراجيديا عبر الزمن، انطلاقاً من أواخر القرن التاسع عشر، وبزوغ شمس الدراما الحديثة، وقد امتاز الكتاب بمنهجية بحثية توغل خلالها في أعماق الدرما اليونانية، مكثفاً بحثه في موضوع البطل التراجيدي، منذ زمن أرسطو وكتابه (فن الشعر)، وقد اشترط فيه عدداً من الشروط لمؤلّفي المسرح، ومنها ضرورة انتمائه إلى الطبقة الاجتماعية الرفيعة كالأمراء والملوك، وقد أصابته كارثة بسبب خطأ ناشئ عن الضعف الإنسانيّ، ولكنه لا يشعر بهذا الخطأ الذي وقع فيه، كشخصية (أوديب) الذي رمته الآقدار في مأساة كبيرة، وبذلك فإنه سيجلب الشرّ والمرض للمدينة، فهام بعيداً، ولم يكن يعلم بمجريات حكايته الشخصية، لكنه بعد فوات الأوان سوف يكتشف أنه هو القاتل



الذي يبحث عنه، وقاتل من؟ قاتل أبيه، وهو لايدري لماذا حكم عليه ذلك المصير. وعلى حدّ تعبير أرسطو: (البطل يتردّى في هوّة الشقاء لا للوْم فيه وخساسة، بل لخطأ ارتكبه). ومن هنا؛ فإن الخطأ سيعتبر لبّ النظرية الأرسطية في مسألة البطل التراجيدي، الذي قد يشقى أو يفجع لفرط إنسانيته، ولسموّ خلقه، وعلى الرغم من تلك المُثل، أو عدالة القضية التي يدافع عنها، فإن القدر لن يرحمه..

وفي هذا الصدد توقّف المؤلّف مطوّلاً عند موضوعه الأساسي، ألا وهو موت المفهوم التراجيدي، مستخلصاً أسباب موت واندثار التراجيديات العظيمة ذات المفهوم الأرسطي في عصرنا الحديث؟

ويرى المؤلّف أن كثيراً من النقّاد عالجوا هذه المشكلة، وقد استعرضها جميعاً ما بين مؤيّد ومعارض، ليتوقف عند رأي أستاذه الناقد محمّد مندور الذي عزا الأمر إلى المتغيرات الاجتماعية، بصعود نجم الطبقة العاملة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كمطبقة اشتدّ نفوذها، فكان لا بدّ أن ينعكس هذا الوجود في فنّ مسرحيّ جديد، هو فنّ الدراما الحديثة، التي تختلف عن التراجيديا اليونانية في موضوعها وشخصياتها، ونوع الصراع الدرامي الذي يجري فيها. وحسب تعبيره أنه بموت الأرستقراطية، لم يعد ثمّة مسرحيات يمكن تسميتها تراجيدية..

وفيما يخصّ الدراما الحديثة والمسرح الحديث، فقد أكّد أهمية تطوّر القيم والمفاهيم بعد الثورة الصناعية والثورة الفرنسية، حيث أثّرت هذه القيم إلى حدّ كبير في الحياة الأوروبية الحديثة، بل تعدى تأثيرهما جميع أنحاء العالم، فانتقلت الدراما الحديثة نحو أسطرة أبطال الشعب وأفراده العاديين، وخصوصاً مع ظهور المسرح الواقعي، حيث أظهرت


د.فوزي فهمي

الدراما الحديثة البطل ساعياً للوصول إلى النبل الإنساني الكامن في نفسه، بعكس التراجيديا اليونانية، التي كانت تقدّم البطل وهو مكتمل النبل، ثمّ تعرض شقاءه.

ووفق رؤية المؤلف، فإن الدراما في العصر الحديث انطلقت من لحظة التطوّر العظمى، التي ترافقت مع صعود الطبقات الجديدة، وعبّرت بهذا الشكل أو ذاك عن المشكلات الجديدة، التي نجمت عن هذا الصعود: صراع العمال مع أرباب العمل، مشكلة الأجور، حرية المرأة، الأحياء القذرة والأمراض.. الأمر الذي يدفع بالمشاهد للتعاطف مع الحالات الإنسانية التي يشاهدها، لأنها تشبهه، وبمعنى آخر، لقد باتت مهمّة الدراما الحديثة، تثقيف الإنسان وتنوير أعماقه عن طريق الوقوف على الحقائق التي يعيشها المجتمع الحديث.

ومثل هذا التوجّه يبتعد عمّا كان سائداً في المسرح الكلاسيكي، وبالتالي فإن الدراما في سعيها إلى الغوص في أعماق الشخصية التي تثقل كاهلها قضايا يومية كثيرة، أسست لمذهب تصوير الواقع كما هو عليه، وليس كما يتخيله الفنان، فقاد هذا النهج إلى ظهور حركة الحداثة (المودرنيزم) التي اعترضت على طريقة الأداء والمعالجة، على الرغم من موافقتها على كثير من القضايا الإنسانية المطروحة.

المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، دائرة الثقافة ومركز الشارقة للإبداع الفكري.

تاريخ الترجمة في مصر

في عهد الحملة الفرنسية


نجلاء مأمون

يذهب الكاتب في مقدمة كتابة إلى أن الترجمة هي أهم أدوات تزاوج الحضارات، وهذا التزاوج هو أساس التطور والرقي، وأبرزها في طرائق التطعيم بين الحضارات بعضها ببعضها الآخر، مثالاً على ذلك الترجمة عند العرب في العصر العباسي، كذلك الترجمة في أوروبا في العصور الوسطى وعصر النهضة.

ويؤكد الكاتب قول علماء التاريخ والاجتماع والحضارة، أن الشعب أو المجتمع أو الحضارة التي تعيش وحدها وتنطوي على نفسها، لا يصيبها تطعيم من حضارة غيرها، يكون مصيرها الضعف والانحلال، ولا تقاوم الزوال، كما أنها تبقى موسومة في سجل التاريخ بكونها حضارة ضعيفة. كما يرى الكاتب أن الحضارة، من قديم، لا تكون وقفاً على شعب واحد دون غيره، بل هي كالوديعة التي يتناولها الشعب القوي فينميها، حتى إذا تناوبته عوامل الضعف سلمها كأمانة إلى الشعب الذي يمتلك سمات القوة الجديدة.

وعن الفتح العثماني لمصر، يرى الكاتب أنه قد حجبها وبلدان الشرق عن الاتصال بالغرب، وعاصر ذلك كشف الغربيين لطريق رأس الرجاء الصالح، فتحولت عنها التجارة، وانقطع الخيط الأخير من الصلات التي كانت تربط بين مصر ودول أوروبا، فبدأت عهد العزلة وشاعت الخرافات محل العلوم.

ولذلك بدأ الأوروبيون يلمسوا ضعف الشرق وسقوط هيبته، ففكروا في غزو الشرق عن طريق البحر الأبيض المتوسط من جديد، وكان نتاجاً لذلك الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨) والتي قادها نابليون بونابرت.

ويشير الكاتب، إلى أن هناك تقابلاً كبيراً قد تم بتواصل بعض شيوخ الأزهر بعلماء الحملة، مثل الشيخ حسن العطار، الذي اهتم بعلوم أخرى غير التي كانت تدرس في الأزهر، واتصل ببعض العلماء الفرنسيين وأثر في العديد من مشايخ الأزهر.

كما يؤكد الكاتب، أن الحملة قد فشلت على نحو كبير، إلا أن فريقاً آخر من رجال الحملة، قد نجح نجاحاً مشكوراً في مهمته، وهو فريق العلماء المرافق للحملة، حيث انكبوا على دراسة مصر وأحوالها، حتى كونوا كتاب وصف مصر، ما جذب هذا بعض العلماء المصريين المستنيرين وقتذاك، مثل الشيخ عبدالرحمن الجبرتي، كما اتصل بهم أيضاً الشاعر الشيخ إسماعيل الخشاب.

يرى الكاتب في معرض كتابه، أن الحملة الفرنسية أيقظت عقول بعض علماء مصر، كالعطار والخشاب والجبرتي، الذين اهتموا بالعلوم الفرنسية، لذلك فضلوا دراسة المزيد منها، فكانوا تمهيداً لمدرسة جديدة بلورها بعد ذلك محمد علي نحو تاريخ حافل من الترجمة في مصر. ويضيف أن العطار قد ولى تلميذة الطهطاوي على بعثة كبيرة إلى فرنسا، والذي لخص كل مشاهداته في فرنسا في هذه البعثة بكتابة (تخليص الإبريز في تلخيص باريز). ويشير الكاتب إلى فكرة محورية مؤداها، أن الثقافتين الفرنسية والعربية تتصلان أحدهما بالأخرى، وتؤثران ببعضهما بعضاً، لوجود بعض العلماء المستشرقين المصاحبين للحملة، فقدموا لعلماء الأزهر الكثير من الكتب الفرنسية، والتمسوا الكتب والمخطوطات العربية الموجودة بالمساجد وبيوت العلماء المصريين التي يمكن ترجمتها ونشرها، حيث أحضرت الحملة الآلات للطبع، المعدة بالحروف الفرنسية واليونانية والعربية.

تاريخ الترجمة
في مصر في عهد
الحملة الفرنسية
جمال الدين الشيال



جمال الدين الشيال

أما عن حركة الترجمة الرسمية في عهد الحملة الفرنسية، فلقد كانت الحملة تضم معها مترجمين من المغاربة، واستعانت بالشوام المترجمين المهاجرين إلى مصر خلال القرن الثامن عشر، وبعض الأقباط المصريين العارفين بالفرنسية.

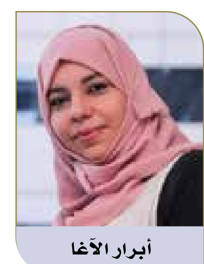
ولذلك يؤكد الكاتب، أنه كان في الحملة الفرنسية نوعان من الترجمة الرسمية والعلمية، فالحملة من الناحية الرسمية، كان لها أثر كبير في هذا النقل، وكانت في أشد الحاجة إلى مترجمين دائمين ينقلون عنها الأوامر، ويترجمون المنشورات، ويسجلون محاضر الدواوين، ويكونون الوسطاء في الحوارات.

ويضيف، أن الفرنسيين اهتموا بالشوام في مصر، خاصة السوريين، لمعرفتهم باللغة العربية، واللغتين الفرنسية والإيطالية، وكانوا حاذقين بالفعل في أعمال النقل والترجمة.

ويخلص الكاتب إلى أن هذه الطوائف التي شاركت في الترجمة الرسمية والعلمية في مصر إبان الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١) تعد اللبنة الأولى لحركه ترجمة واسعة، ازدهرت في مصر والشام بعد ذلك، وأن محمد علي باشا، قد اهتم كثيراً فيما بعد بتأسيس حركه ترجمة كبيرة، شملت العلوم والفنون والآداب الأوروبية.

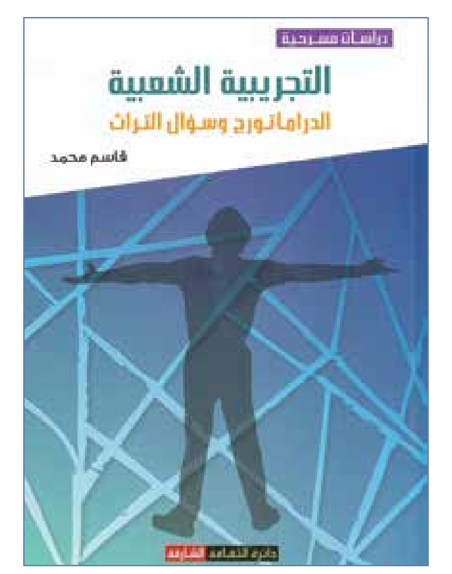
التجريبية الشعبية..

الدراماتورج وسؤال التراث


أبرار الآغا

يضم الكتاب الصادر حديثاً عن دائرة الثقافة بالشارقة، مجموعة من دراسات وأبحاث ومقالات المخرج والممثل والمنظر العراقي قاسم محمد (١٩٣٤-٢٠٠٩م)، والمادة المنشورة من إعداد د.يوسف عيدابي، والأستاذة خالدة مجيد. حيث تابع قاسم محمد الأداء والتشخيص وعمل الممثل العربي، من واقع دراسته وتجربته، فذهب إلى التفكير والعمل على منهج ومفهوم له خصوصيته العربية، راغباً في أن يكون المشاهد العربي ليس مجرد مشاهد ساكن؛ بل متفاعل مشارك في الفعل المسرحي.

وعمل قاسم محمد على تأصيل التجريبية في البيئة المحلية منذ بداية نشاطه المسرحي فكانت الرواية العراقية الشعبية الشهيرة (النخلة والجيران ١٩٦٩م) للكاتب العراقي غائب طعمة، هي بداية الشغل لتأسيس مسرح شعبي، شديد المحلية، بثقافة وأداء وتقنيات متطورة معاصرة في المعالجة والأداء، وعَقِبَ هذه التجربة تجارب روائية أخرى جُهزت للعرض من روايات عربية وأجنبية، وإلى جانب اشتغاله على الأدب اشتغل على التراث



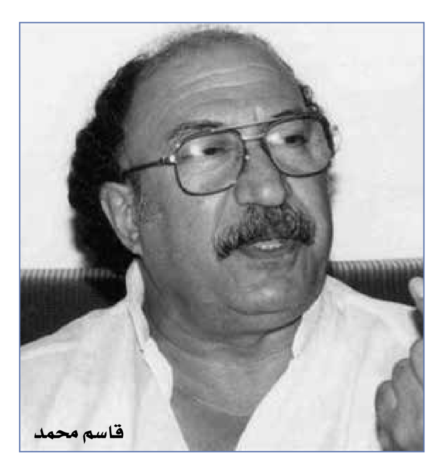
الفكري والفلسفي فكانت تجربته الكبرى على (رسالة الطير) لابن سينا عام (١٩٨٤م).

ويشير قاسم محمد إلى أن المخرج الدراماتورج هو ظاهرة الولادة الأكثر حيوية لتحقيق حالتي التمايز والتفاعل، مبلوراً أساليب التمرين البحوثي لكل عناصر العرض، بما في ذلك تمرين البيئة نفسها وتمرين المشاهد، وذلك بتحويل كل ما هو خامل لدى المشاهد إلى عامل، ليستوعب المشاهد البسيط أهمية وقيمة التقنيات الأدائية، غير العادية وغير السهلة، وهو ما يجعل التجريبية تصبح حالة تأسيسية تؤسس لمسرح آخر غير سائد في بيئته، وغير رافض أو متقاطع مع المسرح الآخر، أي أن تكريس حالات التجريب في البيئة المحلية يخلق مسرحاً شعبياً أصيلاً وعصرياً.

ويبين أنّ الأدب الروائي والقصصي الحديث للكتّاب، والشعر العراقي والعربي، إضافة إلى تراث فكر الجاحظ والتوحيدي والحريري والحلاج وابن سينا، أدخله في عالم تجريبٍ خاصٍّ متميز، يبحث عن تمايزه عن ثقافة الآخر، موضحاً أن التراث والموروث الشعبي، يتيح الولوج إلى عوالم أدائية مختلفة وممسرحة لكل ما في المسرح؛ ما سيميز الرؤى الإخراجية، إلى جانب بناء الأشكال والتشكيلات البصرية المميزة لجوهر المسرح، وإيقاظ الفاعلية الذهنية وحالات التأمل والإبداع، فتوظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر، وخلق زمن ثالث هو زمن العرض المسرحي منفلت من التحديد والحدود.

وينوه إلى أنَ الشغل المسرحي المعتد بتراثه والمعتمد على قراءة مورثه الروحي والمادي، يجعل العروض المسرحية التراثية ذات تأسيسية تجريبية بناءً وابتكاراً ونتيجة، إذ تحاول هذه التجريبية أن تقترب من التجريبية الرصينة المعاصرة، وهو نوع يسميه (التجريبية الشعبية الواضحة)، وهي تجريبية عارفة بعناصرها وسبل مشتغلاتها مثقفة بمادتها ومنجزها المسرحي.

ويؤكد أن الاتجاه إلى التراث لاستنباط مادة مسرحية منه، يرمي إلى إحياء وبعث أشكال مسرحية تقليدية، ثم تطويرها


قاسم محمد

وتغييرها حسب الضرورات، التي تفرزها الممارسات اليومية للمسرح، وحسب احتياجات الجمهور، مستخدماً مرجعيات فنية وفكرية وتراثية خلال تجربته، منها: القصص والتاريخ الحقيقي والمعتقدات المرافقة لهذا التاريخ وبيئته، والخرافات والأهازيج المحفزة على الصمود، والأغاني الشعبية، والسيرة، والأمثال والأقوال المأثورة.

واكتشف خلال تجربته، التي امتدت إلى أكثر من أربعين عاماً، تمارين مسرحية جديدة ذاتية خاصة وعامة لكل عناصر تركيب العرض المسرحي، وهذه التمارين تتوغل وتتشعب لتصل إلى تمرين الذاكرة والحدس والخيال، حتى تصل هذه التمارين في طموحها إلى ضرورة تمرين المتلقي، باعتباره مكوناً مهماً من العناصر المكونة لشرعية قيام العرض المسرحي، معتبراً أن أفضل المتلقين هم أولئك المشاركون في العرض المسرحي لا المشاهدون له فقط.

أنتج محمد قاسم عروضاً، منها: (النخلة والجيران)، (النصيحة)، (أنا لمن وضد من؟)، (المجنون والعدل)، (أضواء على حياة يومية)، (أنا ضمير المتكلم الذي التحم بالفعل الماضي الناقص)، (قضية الشهيد الرقم ألف)، (عشاق، ضائعون، غرباء). ومن التراث العربي: (بغداد الأزل بين الجد والهزل)، (مكسيم غوركي)، (طال حزني وسروري في مقامات الحريري)، (رسالة الطير). ومن الموروث الشعبي: (كان يا مكان)، (أسواق وأشواق)، (الملحمة الشعبية). وله أعمال عدة في الشارقة، منها مسرحية (عودة هولاكو)، و(القضية)، و(العودة) وجميعها من تأليف صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، إضافة إلى مسرحية (حمدوس) من تأليف ماجد بو شليبي.

الحيرة والتساؤلات بين السرد والمونولوج في «ماذا يوجد في رأسي؟»



مصطفى غنايم

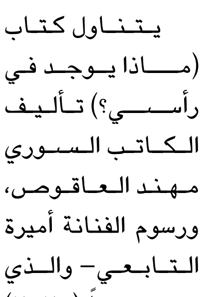
يتناول كتاب (ماذا يوجد في رأسي؟) تأليف الكاتب السوري مهند العاقوص، ورسوم الفنانة أميرة التابعي- والذي صدر حديثاً (٢٠٢٠) عن دار نور المعارف (مصر)، وحاز أخيراً جائزة (الملتقى العربي لناشري كتب الأطفال بالشارقة) في دورتها السابعة كأفضل نص للطفل- موضوعاً في غاية الأهمية، كان وسيظل محور اهتمام الفلاسفة والمفكرين، بل البشر أجمعين، وهو (ماذا يدور في رأس الإنسان، حتى يجعل من هذا الرأس مدينة للأفكار والتخيلات والأحلام؟).

وقد بدت الحيرة والدهشة، واللتان تحفزان على حب الاستطلاع، والرغبة في المعرفة، واستكناه الغوامض، منذ عتبة النص الأولى (العنوان)، والذي صاغه المؤلف في أسلوب إنشائي استفهامي، يبعث على المشاركة بين الكاتب، والمتلقي/ الطفل، ويدفع على الإثارة والتشويق، ويحث على التأمل والفضول المعرفي.

ولم يقتصر هذا الخط الدرامي المفعم بالحيرة والتساؤلات، والرغبة في الاكتشاف على العنوان فحسب، بل سرى خلال النص منذ بدايته وحتى نهايته؛ تارة عن طريق السرد، وتارة أخرى عن طريق المونولوج الداخلي، وما تخللهما من دعابات ساخرة، تهدف إلى المتعة والفكاهة، وتحرير النص من غموض البحث الفلسفي عن الفكرة المحورية (ماذا يوجد في رأس الإنسان؟)؛ إذ بدأ النص برواية يقصها البطل بوصفه سارداً عليماً: (يقول أبي: رأسك كان كبيراً منذ البداية، وتعارضه أمي قائلة: بل كبر رأسه بعد الرضاعة، وأنا لا أهتم للسبب، لكني لا أكف عن التفكير؛ كيف أمنع الآخرين عن السخرية من رأسي؟).

ويوالي هذا السارد ذكر الأحداث الساخرة سواء أكانت من الأب، أو الأم، أو الجيران، أو الإخوة، أو... والذين كانوا يصفون رأسه الكبير بالباب، أو البطيخة، أو الطبل، أو البالون، أو برأس البصل، أو رأس الملفوف، أو المصباح المضيء، أو سلة للذكريات، أو كما وصفته المعلمة بأنه كخلية النحل، إضافة إلى ما تخيله السارد/ الطفل نفسه بأنه كرأس تنين ذي ثلاثة رؤوس، أو بما تصوره أيضاً عالماً مليئاً بالسماء والنجوم والبساتين والزهور.

وقد زاوج الكاتب بين التعبير السردي، والأسلوب المونولوجي الذي يلائم الحيرة والاندهاش، والاستغراق في التأمل، والتفكير العميق في محاولة للوصول إلى الكشف عن المجهول؛ حيث برز المونولوج في أكثر من موضع، وتكرر السؤال الحائر داخل رأس الطفل؛ فحدث نفسه بقوله.. فراودني السؤال بإلحاح: ماذا يوجد في رأسي الكبير؟)، ليعود التساؤل المونولوجي مرة أخرى محملاً ببعض الإجابات التي تثير في طياتها تساؤلات أخرى، وتخيلات كثيرة فكرت وتساءلت: ملعب كرة؟، ألعاب، كطائرة، طعام، خزانة ملابس؟ ماذا يوجد في رأسي؟).



وتستمر تلك المزاوجة بين السرد والمونولوج حتى نهاية العمل، والتي أوردها الكاتب بصيغة مونولوجية على لسان الطفل، جاءت أشبه بـ(الفلاش باك)، ينكشف معها الدافع الذي أجج فكرة العمل، وكان سبباً في كتابته وتأليفه، وينجلي بها ما أثار ذلك السؤال الحائر الملِّح، على ذلك النحو: (وفي العطلة لمعت برأسي فكرة: لم لا تكتب عن رأسك قصة؟)، ليطل علينا صوت السارد من جديد: (حينذاك طار من رأسي يعسوب، بينما شرعت في الكتابة متسائلاً: ماذا يوجد في رأسي؟).



مهند العاقوص

ومن اللافت للنظر أن المؤلف قد صاغ حبكة العمل الفنية من خلال الأسلوب الساخر، من جراء كبر حجم رأس ذلك الطفل، بوصفه على ألسنة الشخوص بملامح متباينة تبعث على السخرية والاستهزاء: (بالونة، طبلة، بطيخة)، بيد أنه عالج ذلك بأسلوب فني بالغ الذكاء، خفف من وطأة هذه السخرية؛ حيث جسد البطل/ الطفل – شخصية إيجابية ناضجة لم تهتز لتلك السخريات، بل تسعى لاستجلاء الغوامض؛ وذلك حين راح يبحث في الحاسب الآلي، عن إجابة لتساؤله تارة، أو حين قرر أن يشارك في بطولة المدارس للأذكياء، فينافس اللاعبين في لعبة الشطرنج، تارة أخرى؛ ما أسهم في ترسيخ شخصية هذا الطفل شغفاً دائماً بالمعرفة، والتطلع، وسعياً للوصول إلى حل هذا اللغز المحير، الذي سيظل موضع بحث دائم ومستمر، في محاولة لاستكشاف البطل/ المؤلف/ الإنسان، والإجابة عن التساؤل المحير المتكرر: (ماذا يوجد في رأسي؟).

ظل مسكوناً بالشرق
ألبير قصيري وروايته
«طموح في الصحراء»

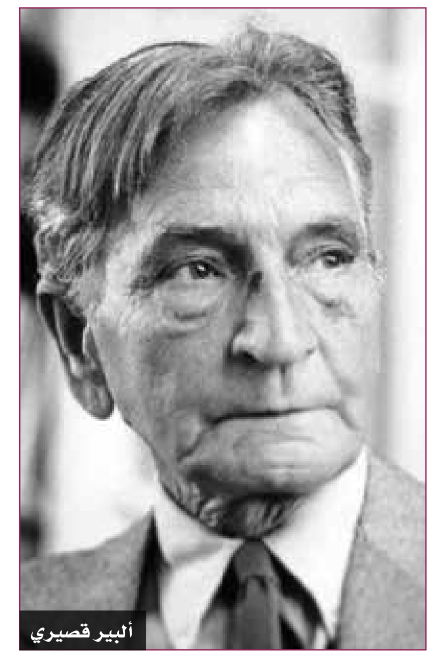

سعاد سعيد نوح

(طموح في الصحراء)؛ رواية تحاول أن تكتب عالم الصحراء في بساطته وهدوئه، إنسانيته ومشكلات ساكنيه، رغباتهم وطموحاتهم التي تحدها سمات الديموغرافيا التي تصبغ مجتمع الصحراء. إنها رواية للكاتب الفرانكفوني من أصل مصري ألبير قصيري، الذي عاش معظم سنوات حياته، التي تزيد على التسعين عاماً في فرنسا، ويكتب بالفرنسية عن المجتمع المصري بخاصة، والعربي بعامة. عاش في فرنسا كل هذه العقود، وتوفي في غرفة من غرف فنادقها المترفة، ومع ذلك لم يكتب عن المجتمع الفرنسي جملة سردية واحدة، بل صادق أكبر مثقفي أوروبا وفلاسفتها، مثل: ألبير كامو، جان بول سارتر، لورانس داريل، هنري ميلر الذي نالت إعجابه أول مجموعة قصصية كتبها ألبير قصيري (بشر نسيهم الرب) فنشرها ميلر بالإنجليزية في أمريكا وكتب مقدمة نقدية لها. صادقهم وعاش ومات في مجتمعهم، لكنه ظل مسكوناً بالشرق وتفاصيله، وخاصة مدينة القاهرة التي ولد فيها، وكتب عن شوارعها، وأزقتها، ومقاهيها، وفقرائها وشحاذيها، وأثريائها وتجارها وحوانيتها.. سكنه الشرق بعامة فكتبه في كل أعماله القصصية والروائية.

تدور الأحداث ما بين بيت سامنتار بطل الرواية، وبيت هشام المغني، ومقهى ناحية الميناء، وأزقة ضيقة في الجزء القديم من المدينة، ثم شوارع الجزء الجديد من المدينة. تتنوع الأماكن وتتعدد، ما يجعلنا نثق في قدرة الكاتب على الانتقال من مكان إلى آخر بلغة وصف وتشكيل سردي جيدة، فيصبح المكان بطلاً رئيسياً في الرواية.

أما الفترة الزمنية لأحداث الرواية، فهي تدور في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، فترة ما بعد استقلال شبه الجزيرة، والتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع.

الشخصيات هي الجزء الأكثر أهمية في الرواية، وربما هذا ما وضحه المترجم في مقدمته، فقد رسمها -وأنا أتفق مع المترجم في ذلك- بدقة بلغة وصف خارجية وداخلية، فنتمكن كقراء من معرفة الصفات الجسدية للشخصية، كما نتمكن من معرفة صفاتها النفسية وحواراتها الداخلية ورؤيتها للعالم والحياة.


ألبير قصيري

والشخصية الرئيسية (سامنتار) هي الأكثر مثالية، ذلك الشخص الحالم بعالم يسوده السلام، الذي يتمنى لمدينته أن يعيش سكانها في سكينة، حتى ولو في فقر مدقع. هو الشخص الملهم لرئيس الوزراء، وناصحه الأهم، ليس فقط لصلة القرابة التي تربطهما، ولكن لأنه الشخص الزاهد في المناصب، برغم ذكائه الحاد ورؤيته المتبصرة.. هو الشخص الذي يعشق الحرية ويتمناها لبلاده.

ثمة بعدٌ صوفيّ نتلمسه ونحن نقرأ شخصية هشام الذي لم يكن مجرد مغنٍّ يطرب الناس لصوته، بل كانوا يهيمون في هذا الصوت وانتقائه لأغانيه ومواويله وأشعاره التي تتسم بالبعد الصوفي.

وتأتي اللغة والتشكيل السردي ميزة أخرى تسم سرديات ألبير قصيري، فهو يفضل الجملة الطويلة، التي قد تطول لعدة سطور، ما يسبب أحياناً إرباكاً للمترجم، ففي بعض جمل الرواية يحتاج القارئ إلى أن يتتبعها ليكتشف أخبارها التي ترتبط بمبتدآتها.

عزالدين الهلالي

ما نعيشه مأساوي ولا بدَّ من بطل



أنور محمد

د.عزالدين الهلالي، أستاذ جامعي وشاعر وملحن وقاص ومؤلِّف وممثِّل وناقد ومُخرج مسرحي سوداني، سنديانةٌ مسرحيةٌ أخرى تسقط من على خشبة الحياة، لكنَّها سنديانةٌ لم تسقط في فخ العقائد التي تستغل الإنسان، فكان في مسرحه وفي شعره وفي نقده، كما في موسيقاه؛ يعرف أنَّها حيلٌ مادية. لذلك كتبَ ولحَّنَ كمثقَّفٍ حُرّ، فالمسرح والموسيقا ليسا للتسلية، وليسا صناعة استهلاكية تعوق وتعرقل تطور واستقلال الإنسان بصفته كائناً حراً ذا إرادة. ولعلَّ أكثر ما كان يؤلمه أن يرى السودان: (سوداناً يا وطناً يا محير الشعوب، لا بتشبهك حرابة ولا بتشبه الحروب، كيفن حتبقى جنَّة وأنت وجهك الطروب ضفيرة في الشمال ودم ضفيرة في الجنوب؟).

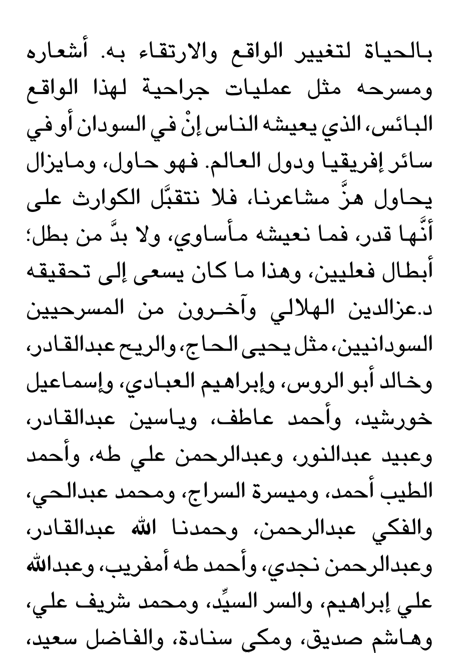
المسرح يكمِّل ما ينقص العقل من عناصر تحرره من استغلال الآخرين له، فالعقل سيِّدُ التاريخ وهو أسُّ الحقيقة، فلا وعيَ زائفاً أو مزيَّفاً، ولا خضوع ولا استسلام لثقافة تتحدى خيال الناس وعقولهم.

د.عزالدين الهلالي كتب الشعر، ومن دواوينه: (عرضحالات البلد)، (دعاء الخروج من الزنزانة)، (رباعية الحزن النبيل)، (عالم غلط وأشياء أخرى)، (قصائد لم يغنها مصطفى سيد أحمد، كما كتب في النقد المسرحي، ومن مؤلفاته: (المسرح السوداني– الخبر والمبتدأ)، (مسرح الإمارات– الحاضر والمستقبل)، (رحلة النقد المسرحي من النص إلى العرض). وفي المسرح: (طار فوق حي المطار)، (انقلاب للبيع). وهو في مسرحه وشعره حتى ذاك الذي غنَّاه المُغنون، كان يمارس النقد العقلاني حتى لا يتغرَّب الإنسان. شعرٌ يصوغ عاطفة البشر ونزوعهم للحرية، شعرٌ نرقص على موسيقاه ذاك الرقص الآدمي ليس المتوحش، شعر وموسيقا هما تعبير عن شعور بالكرامة، وعن (وجود) ذي قوَّة جمالية. الهلالي في رحلته (لا رحيله)، كان يُشدِّد في ما يكتبه على التنافس الجمالي.. على الكلمة التي تولِّد صوراً ومعاني ودلالاتٍ تُغريكَ بالحياة لتغيير الواقع والارتقاء به. أشعاره ومسرحه مثل عمليات جراحية لهذا الواقع البائس، الذي يعيشه الناس إنْ في السودان أو في سائر إفريقيا ودول العالم. فهو حاول، ومايزال يحاول هزَّ مشاعرنا، فلا نتقبَّل الكوارث على أنَّها قدر، فما نعيشه مأساوي، ولا بدَّ من بطل؛ أبطال فعليين، وهذا ما كان يسعى إلى تحقيقه د.عزالدين الهلالي وآخرون من المسرحيين السودانيين، مثل يحيى الحاج، والريح عبدالقادر، وخالد أبو الروس، وإبراهيم العبادي، وإسماعيل خورشيد، وأحمد عاطف، وياسين عبدالقادر، وعبيد عبدالنور، وعبدالرحمن علي طه، وأحمد الطيب أحمد، وميسرة السراج، ومحمد عبدالحي، والفكي عبدالرحمن، وحمدنا الله عبدالقادر، وعبدالرحمن نجدي، وأحمد طه أمفريب، وعبدالله علي إبراهيم، والسر السيِّد، ومحمد شريف علي، وهاشم صديق، ومكي سنادة، والفاضل سعيد، ويوسف عيدابي.

لا بدَّ من الإنسان الشجاع، فإن فشلوا في تغيير الحال فلا بدَّ من إنقاذه؛ ثمَّة جوع إنساني للتفكير عند المسرحيين السودانيين، ومسرحهم يجب أن يقف على قدميه، وهم من أكثر المسرحيين العرب حاجةً للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم. موت د.عزالدين الهلالي، ومن قبل يحيى الحاج والريح عبدالقادر، وهم ممَّن أرسوا أو أسهموا في بناء العمارة الفكرية للمسرح السوداني، شكَّلَ خسارة للمسرح العربي، فقد كانوا في صراع لنزع الأقنعة اللاعقلانية عن (العقل)، لأنَّها أقنعة انحطاط ثقافي؛ أقنعة جلدها سميك ولا جذور لها ولا وطن، تربط حياتنا باقتراف الإثم والخطيئة ومن ثمَّ التوبة، مع أنَّنا مدفوعون ومرغمون على فعل ذلك، وكأنَّ العقل بدل أن يُعمِّر، وهذا دوره، تراه صار يقوم بأداء أدوارٍ تتعارض وطبيعته، فيقتل الحياة ليحيا العدم، أقنعة مايزال أصحابها يمارسون أفعالهم التنكرية فيبيحون ويستبيحون، وهذا ما أثار سخط وغضب عزالدين الهلالي؛ فتراه في أشعاره ضدَّ علاقة الاستتباع والمنفعة بين الثقافة والسياسة، فالشعر كما المسرح، كما سائر الفنون والآداب ليس بضاعة كلام أو ألوان أو أصوات للتهريج. فالفنان كما الأديب والمفكر ليسوا (دمى)، بل هم صانعو الجمال الإنساني، وليس الجمال الحيواني والمتوحش.. هم ضد الحروب، ولكنَّهم مع إقامة العدالة حسب قانون العقل وليس الاتفاق:

حنجيك وفي إيدينا غصن زهرة السلام
ونعيش حياتنا حرَّة في انسجام وفي انتظام
حرية الارادة ما هي منحة من نظام
والعدل يبقى عادة ماهو عدل بالكلام

مسرحيون ضد الظلم الاجتماعي والعبودية، ضد التدجين والترويض؛ فالإنسان ليس وحشاً، ووحشاً كاسراً، ولا هو محكومٌ بالموت، ولا هو متكرِّرٌ، ولا هو اللايقين أو اللامبالاة، ولا هو الأبيض الذي يحتجز النور، فهناك الأبيض؛ البياض الروحي الصديق، وهناك البياض العدائي المخادعُ، والأحمرُ الوهَّاج الشرُّ المخيف، والأحمر المُثيرُ المُتناغم. والأسْوَد الذي يبتلع كل الألوان. لكنَّه العقل الذي لا يكفُّ عن تحريرنا من الجهل كخطر ومرض، كلاهوت مُخادع ومحتال، العقل الذي لا يتخلى عن حقِّه في النقد حتى لا نتحوَّل إلى قطيع، فلا حقائق خالدة، وكلُّ شيء قابل للغليان والانصهار والتكثيف والتخثير، فهناك أجزاءٌ صلبة وأجزاء ناعمة، وأجزاء صقيلة وخشنة، وكلُّها تؤثِّرُ فينا شعورياً. والمسرح كما في مسرحياته، مثل: (طار فوق حي المطار– ١٩٨٤)، و(انقلاب للبيع– ١٩٨٧) هو فعل سلام لا فعل حرب، سلامُ الظفرِ بالكرامة التي تردُّ الاعتبار للإنسان فلا يذهب إلى الحرب إلاَّ مُضطراً أو مُرغماً عليها. فالمسرح هو لبعث الثقافة الحقيقية التي تسمو بحياة الناس. وهو عند الهلالي، كما عند أغلب المسرحيين السودانيين، ليس مناقشة فلسفية؛ بل فعلُ شَكِّي، لا قَدَري ولا جَبْري، لتحقيق الذات السودانية المتماسكة والمتكاملة والمتحدة والمتكوكِبة، لأنَّ كل المعادن تنصهر في الهواء.



المسرح يحرر العقل من محاولة استغلال الآخرين له

نجيب محفوظ ناقداً!


د. هويدا صالح

هل كتب نجيب محفوظ النقد الأدبي؟ هل امتلك عقلاً ورؤية نقدية تخصه هو دون غيره؟ هل كتب نقداً أدبياً تنظيرياً؟ أو حتى كتب مقاربات تطبيقية حول أعمال كتاب آخرين عاصروه؟ كيف نظر نجيب محفوظ إلى النقد الأدبي ونقاده؟ هذه الأسئلة وغيرها يجيب عنها الباحث والناقد المصري تامر فايز في كتابه (نجيب محفوظ ناقداً.. مقاربة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية) بمقدمة للناقد أحمد شمس الدين حجاجي، ذلك الكتاب الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ ما يؤكد أن مقاربة أعمال نجيب محفوظ عالم متجدد ينهل منه نقاد الأدب على مر العقود ولا ينضب، إنه نهر متعدد الروافد يسير في طريقه، وكل من أراد مقاربة نقدية لأعماله يجد مدخلاً أو رؤية تخصه، فلا يشعر القارئ مع إبداعه المتعدد العطاءات بمقولة (إن فلاناً قُتلت أعماله بحثاً)، فكل يوم يأتينا بجديد عن أعمال نجيب محفوظ ومشروعه الإبداعي الخلاق والمتميز والذي لا يشبه إلا نفسه.

وقد حاول فايز أن يفسِّر أعمال نجيب محفوظ من خلال محاورات النقاد والأدباء معه؛ ليكشف من خلال أحاديثه معهم، تفسيره وتفسير أعماله، وليكشف عن جانب مهم لم يتحدث عنه نجيب محفوظ ولا نقاده؛ وهو: نجيب محفوظ ناقداً، وذلك عبر مقاربة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية. لقد تناول المؤلف نجيب محفوظ سارداً وناقداً للذات، ومنظراً ومؤرخاً للأدب، كما تناول تفسيره للمصطلحات والمفاهيم الخاصة بنقده، ورأيه في الفن عامة والأدب خاصة.

ويشير أحمد شمس الدين حجاجي في تقديمه للكتاب أن: (تامر فايز أدرك أن خطاب نجيب محفوظ وسائليه يتحول من كلام عادي إلى خطاب رمزي تحمل رسائله العديد من اللمحات الكاشفة عن شخصيته ومدى ارتباطه بعصره وفنِّه. وقد تبدَّى في هذا الكتاب ناقداً تنظيرياً متمكناً من مقولاته وعمق اطلاعه على كتابات النقاد).

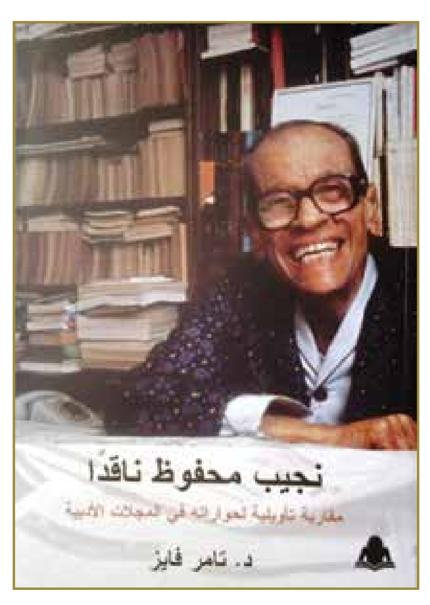
وهذه الحوارات التي قام فايز بتحليل خطابها المعرفي والثقافي، تؤكد أن نجيب محفوظ موسوعة ثقافية يعرف ما يدور في عصره وثقافته؛ فهو محيط بثقافة عصره وبفنونه.

ويطرح الكتاب تساؤلات مهمة حول محتوى هذه الحوارات، وهل يمكن أن تفيد في فهم الصورة الحقيقية للأديب ولأدبه؟ وهل ما ورد فيها من مضامين يستحق أن يعاد نشره مجمَّعاً وأن يُدرس للعثور على دلالات قيمة فيه؟

وقد اتخذ الكاتب آليتين في التعامل مع حوارات محفوظ، تتمثل أولاهما في البحث عن متن جديد يصلح لإقامة دراسة من هذا النوع عليه، وقد وجده قابعاً في بطون أمهات المجلات الأدبية والثقافية العربية على مدار ما يزيد على نصف قرن، يبدأ من العقد الأول في منتصف النصف الثاني من القرن العشرين، وصولاً إلى مثيله في الألفية الجديدة.

وتمثل هذا المتن في مجموعة الحوارات التي أدلى بها نجيب محفوظ في الفترة من (١٩٥٧ حتى عام ٢٠٠٥)، وهي تكشف عن زخم الثقافة العربية آنذاك.

أما الآلية الثانية؛ فقد تمثلت في كيفية التعاطي النقدي مع هذا المتن الثَّري/ حوارات نجيب محفوظ؛ ليس التكرار الاجتراري، بل بطريقة إعمال الفهم التأويلي في تبيان ما تحويه متون تلك الحوارات.




تامر فايز

وإذا ما فهم المتلقي التأويل بمعناه النقدي المتواتر على أنه نوع من التفسير والبحث عن أوجه مضمرة في الخطاب لا تتبدى في القراءة التجزيئية المسطَّحة، فإن هذا قد أثمر بطبيعته عن الوصول إلى النتيجة الأساسية لهذه الدراسة؛ تلك التي تمثلت في وصف نجيب محفوظ بالناقد، ووصف ما ورد في حواراته من مضامين بالخطاب النقدي.

وقد قسّم المؤلف الكتاب إلى قسمين، الأول أفرده لدراسته التي تكونت من خمسة فصول وخاتمة، فضلاً عن مقدمتين له وللدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي. أما القسم الثاني؛ فتضمن الحوارات التي عثر عليها فايز في عدد من المجلات الأدبية، وكان عددها تسعة وعشرين حواراً، أوردها كاملة مشفوعة بتواريخ وأماكن نشرها، فضلاً عن أسماء المحاورين له، مثل: غالي شكري، وفاروق شوشة، ومحمد برادة، ومحمد صدقي، وعبدالرحمن أبو عوف، ومصطفى عبدالغني، وسلوى النعيمي، وأسامة عرابي، وعايدة الشريف، وعبدالتواب عبدالحي، وآخرون..

وقد كشف المؤلف عن صور ودلالات النقد النظري والتطبيقي والثقافي في حوارات محفوظ، محاولاً فيها الكاتب أن يستقصي العناصر التي امتلأت بها حوارات صاحب نوبل حول ذاته، من أجل فهم دلالة سردها، والتي تتبلور في جوانب يمكن رصدها في مجموعة من السمات الخاصة بالشخصية وردود أفعالها.

ويشير فايز، إلى أن محفوظ بدا في الحوارات مثقفاً عاماً ملماً بجوانب حضارته كافة، والحضارات الأخرى، يجمع في خلفياته الثقافية بين التوجهين، العربي والغربي؛ وهو ما أسهم في تخليق صوره النقدية التي ظهر عليها، فتمكن عبر هذه الخلفيات من نقد الثقافة والفنون والآداب، وقد أضفى بوجهات نظره وآرائه النقدية المتنوعة مجموعة من

التأثيرات التي يصعب حصرها، لكنها تبدت على كل من كتب عنه من النقاد ودارسي أدبه.

كما يتحدث فايز عن محفوظ بوصفه مؤرخاً للأدب، وقد أشار صاحب نوبل إلى سيطرة نوع أدبي دون آخر، وهو ما اتضح في نظرته لسيطرة الأقصوصة خلال عقد السبعينيات من القرن الماضي، واتجاهه لكتابتها، كما عبّر عن رأيه في القص الشعبي، وعلاقته بألف ليلة وليلة والموقف منها، الذي انحصر في شق أخلاقي، حيث لم يكن هناك من يستطيع أن يذكرها في حديثه، وربط ذلك التعامل الخفي معها بمستوى تلقيها عبر مراحل عمر الفرد، بخاصة فترة المراهقة، وذكر محفوظ أنها تحتاج إلى أكثر من قراءة؛ لأن مطالعتها في تلك الفترة العمرية لا يمكن فهمها، فهي تحتاج إلى الكثير من النضج والوعي.

وحول تأثيرات النقد المحفوظي في النقد الأدبي العربي، وهو عنوان القسم الثاني، أشار فايز إلى دراستين مهمتين استفادتا من آراء محفوظ التي تناثرت في حواراته، الأولى للناقد الدكتور غالي شكري في كتابه (المنتمي) الذي تصدّر فصوله تصريح محفوظ بأنه هو كمال عبدالجواد في الثلاثية، وقد ظهرت تأثيراته واضحة في كل أطروحات الكتاب وأفكاره، ومنها اعتماد غالي على وجهة نظر محفوظ في تقييم الجيل الأدبي السابق عليه، ومدى تأثيره في إبداعه، مشيراً إلى أن شخصيتي أحمد شوكت وعدلي كريم اللتين ظهرتا في نهاية الثلاثية، ما هما إلا لقاء فريد دار بين نجيب محفوظ وسلامة موسى.

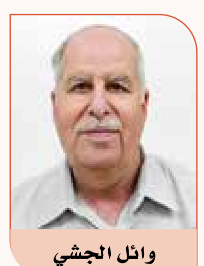
أما الدراسة الثانية؛ فكانت لنبيل فرج، وقد اعتمد فيها بشكل شبه كامل على ما ورد في حوارات محفوظ حول قضايا مثل الحب والموت والثورات المصرية التي عاشها، وموقفه من العدالة الاجتماعية والحرية الفردية، وموقفه من تحويل أعماله الأدبية إلى أفلام سينمائية.

وأشار المؤلف إلى أن تأثيرات آراء محفوظ، لم تتوقف عند هاتين الدراستين الكبيرتين فقط، لكنها امتدت إلى كثير من الدراسات المنشورة في الدوريات العلمية، التي جعلت من مضامين حواراته فرضيات أساسية قامت عليها.

إضافة إلى أن تقوم على فرضية هذه الدراسة أنَّ تلك الحوارات الأدبية، التي أُجريت مع محفوظ أو غيره من المبدعين المرموقين، تمثِّل جزءاً من تاريخ الأدب والنقد العربي الحديث وأُطر تشكلهما، ووثيقة ثقافية عامة وأدبية ونقدية أساسية، تستحق الدراسة والتحليل سواء في حدِّ ذاتها.

«القدس في زمن ضائع»

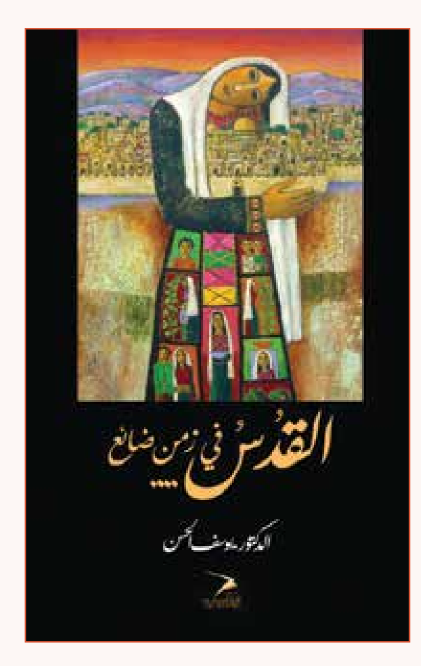
كتاب د. يوسف الحسن


وائل الجشي

(القدس لا تمثل لنا كعرب مجرد مدينة مقدسة تهفو إليها الأفئدة، لكنها المدينة الرمز لقضية نبيلة وعادلة..).

هذه كلمات من مقدمة لكتاب الدكتور يوسف الحسن (القدس في زمن ضائع) الصادر عن منشورات القاسمي، والذي قسمه إلى خمسة أجزاء أو (مصفوفات) كما أسماها. وفي الاستهلال (القدس.. قراءات مغلوطة وخطاب مضلل) يجد القارئ نفسه في مواجهة لب القضية، حيث كثف الكاتب رسالته في تسليط كشافه على حقائق ردمتها المغالطات تحت وطأة خطاب إعلامي مضلل معتمداً على منطق فرض الأمر الواقع.

ويلفت الكاتب الدكتور يوسف الحسن إلى أن تشتت تعريفاتنا وأوصافنا لمدينة القدس يخدم القراءات المضللة




د. يوسف الحسن

لتاريخ المدينة، بل ولمستقبلها، خاصة حين يكون الحديث في محافل سياسية أو قانونية أو في بيئات تفاوضية أو أكاديمية.

ويأخذ الكاتب قارئه إلى فضاءات يصعب في هذه المساحة متابعته فيها، وفي (حضور الضمير وغيابه) يتطرق إلى قرية (عين حوض) أو (قرية الفنانين) التي يسكن بيوتها فنانون، لكن أصحاب الضمير منهم فنانون يهود، غادروها لما علموا بأن لها ملاكاً حقيقيين، وأحدهم صاحب ضمير حضاري وإنساني رسم تسع لوحات على جدار الفصل العنصري، كما وقف الكاتب عند الموقف الشجاع للعربية ريما خلف، التي استقالت من منصبها في الأمم المتحدة، بعدما رفضت طلب سحب تقريرها المستقل وفضحت أروقة الأمم المتحدة.

وفي الجزء الخامس (انتظار جودو في زمن مائع)، يتطرق الكاتب إلى ما يسميه الأساطير (الإسرائيلية) حول ما يسمى (الحقوق التاريخية) لليهود في فلسطين، وبعدها يصل إلى (ثقافة المقاومة رؤية أخرى) منتهياً إلى أن الخطوة الأولى باتجاه تطوير ثقافة المقاومة، تبدأ من خلال الوعي الموضوعي بالتحديات التي تواجه الإنسان والوطن والأمة في الراهن والمستقبل.

محمد عطية يناقش في كتابه «القصة القصيرة وأسئلة الوجود»

ملامح عدة من التعامل مع فن القصة العربية وإشكالياتها

ع.ح

صدر أخيراً عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر، كتاب (القصة القصيرة وأسئلة الوجود) للكاتب والباحث الأدبي محمد عطية محمود، في (١٨٠) صفحة من القطع المتوسط.

ولقد عالج عطية خلال كتابه بعضاً من إشكاليات القصة القصيرة العربية، وأسئلتها المرتبطة بواقعها، والتي تأتي ربما ضمن ملامح عدة من التعامل مع فن القصة العربية وإشكالياتها، تلك التي تفرض ذاتها وطقوسها بحثاً عن إجابات لأسئلة، قد تكون ضمنية متوارية خلف سياقات عديدة، وفي محاولة لتقديم ميثاق تجديد عهد لهذا الفن القصصي المائز، الذي لا يتوقف منهله عن العطاء والاستمرار في الإبداع، من خلال أصوات راسخة موهوبة.

وكما يقول الكاتب في مقدمة الكتاب: (تمثِّل القصة القصيرة أيقونة مهمة من أيقونات الكتابة السردية، فهي الفن المتفرد والمتمرد على الأشكال والقوالب والثيمات السردية، وهي الصوت المنفرد المعبِّر عن أزمة تجذر الإنسان المعاصر في صراعاته مع الحياة ومع ذاته، بحسب تعبير (فرانك أوكونور) في كتابه الأشهر (الصوت المنفرد)، ومع هذا التلاحق المستمر واللاهث في أمورها وشجونها، وهي خير معبر عن ذلك من خلال تلاقح الأنواع الأدبية والفنية فيها على حد سواء.. وهي البوتقة التي تُختزل فيها المشاعر وتنفجر لتكون كوناً كاملاً متمثلاً في تشظيها، كمعادل للحياة.. هي الفن المتجدد لا المستنسخ، من خلال ما تطرحه كل يوم من رؤى ومن معادلات، ومن طروحات إنسانية وفنية متشابكة، وثورة على الشكل والمضمون.. وما يطرحه من وهج لأسئلته الحارقة في الكينونة والوجود).



يتكون الكتاب من اثني عشر فصلاً، يتناول في كل منها عنواناً وسؤالاً من أسئلة القصة القصيرة، كظاهرة في المسيرة الإبداعية لدى كاتب من كتابها على مستوى الوطن العربي، وممن انتخبتهم الدراسة: (ظلال الحرب في قصص السيد نجم)، الليل والانتظار وثيمة الحلم في (حلم غير قابل للكسر) للكاتبة الكويتية ليلى العثمان، «دهشة التفاصيل والتكثيف النفسي الدلالي في (التماهي) للقاص العراقي الكبير هيثم بهنام بردي، (إشكالية الاغتراب في سهل الغرباء) للكاتب التونسي د. صلاح الدين بوجاه، (بين الفانتازيا والسحر وإعادة تشكيل الواقع في قصص تلعب مع العالم) لمحمد عبدالرحمن الفخراني، (طقوس المكان وتجلياته في رائحة الخريف) للكاتبة السودانية الكبيرة بثينة خضر مكي، (الصحراء والأسطورة والمرأة والفولكلور في المشهد القصصي الليبي)، (اعتقال الغابة في زجاجة) للقاص المغربي المجرب أنيس الرافعي، (الخسوف بين التقنية السردية والدلالية النفسية والفلسفية.. لدى محمود عرفات)، (الفضاء الشعري وحكايات الغرف المغلقة)، للكاتب زيد الشهيد، (عبثية الواقع وجذور الموروث في حدود ضيقة) ليحيى فضل سليم، سؤال الكتابة وفضاء الحالة النصية في (على دراجة) لشريف سمير، ثم يختتم الكتاب ببحث في تقنيات القصة القصيرة جداً لدى السعودي محمد البشير ، والمصري وائل وجدي، والأردني سمير الشريف، تحت عنوان (القصة القصيرة جداً بين الشاعرية والسردية وهندسة الشكل القصصي).


محمد عطية محمود

الكاتب والناقد المصري محمد عطية محمود، عضو اتحاد كتّاب مصر، صدر ت له عدة مجموعات قصصية منها: (على حافة الحلم ٢٠٠٣، و وخز الأماني ٢٠٠٤م)، و (في انتظار القادم) دنيا الوفاء للطباعة والنشر ٢٠٠٩م، ورواية (دوامات الغياب).

يعد كتاب (القصة القصيرة وأسئلة الوجود) هو الرابع في سلسلة الكتب النقدية للكاتب، بعد: (تجليات سرد الحياة.. قراءة في أدب نجيب محفوظ) سلسلة كتابات نقدية بقصور الثقافة (٢٠١٥م)، و(ملامح روائية قراءة في روايات الألفية الثالثة)، وكالة الصحافة العربية ناشرون (٢٠١٦م)، ثم (إشكاليات الهامش تجليات المتن» دراسة تطبيقية عن نماذج من الرواية الإسكندرية) الهيئة العامة لقصور الثقافة (٢٠١٧م).

آمال





مفيد أحمد ديوب

الكوكب المعجزة وتحديات الإنسان

قُرعت أجراس الخطر المهدّد للحياة والوجود، ودُقت طبول الحرب في مختلف أصقاع العالم على خصم وعدوٍّ قديم وجديد.. حرب مع أحد مظاهر قوى الطبيعة، حرب على جبهتها التي كانت بأشكال مختلفة، مروراً بالأوبئة التي حصدت أرواح ملايين البشر، حرب أعادت الإنسان والبشر جميعاً إلى المربع الأول، وإلى تحدياته الأولى مع قوى الطبيعة التي استمرت أحقاباً طويلة، منذ بداية عهد الإنسان على سطح هذا الكوكب إلى أن سيطر الإنسان على أغلب جوانب الطبيعة وقواها، وتغلّب على تحدياتها، وانتصر على مخاطرها بسلاح الفكرة، وإبداع العقل للحلول، وبتراكم الخبرات والمعارف، وبتقدم العلم وثورات العلوم..

هكذا جرت حياة الجنس البشري على سطح هذا الكوكب في البدايات، وكانت عبارة عن تحديّات متعاقبة، ومخاطر تتلو بعضها بعضاً، واجهها الكائن البشري بما امتلكه وتفرّد به عن بقية الكائنات الحيّة، بأدوات العقل، وفي طاقاته وقدراته الإبداعية، مؤكّداً جدارته يوماً بعد يوم، ومبرزاً طاقاته الخلاقة، ومعلناً انتصاراته في معاركه على خط جبهة قوى الطبيعة ومخاطرها، سواء كان ذاك الصراع بدوافع (حب البقاء)، أو كان بنزوع (حب الحياة) تارة أخرى.

لكن لم يصل ذاك الإنسان مع كل تلك الإنجازات والانتصارات، إلى برّ الأمان على الحياة والوجود، بعدما دخل في أنفاق صراعات أخرى من نوع مختلف، وتبدّل صراعه إلى مستوى آخر، وانتقل إلى خط جبهة أخرى، حين أُقحمتْ الشعوب في الدخول في أنفاق الحروب بين الإنسان وأخيه الإنسان..

لقد كان صراع الإنسان مع قوى الطبيعة والأوبئة سهلاً على الإنسان، قياساً بمستوى صراعه مع أخيه الإنسان، أو صراع الجماعات البشرية مع بعضها، ذلك لأن الصراع الأول كان الخصم فيه واضحاً ومحدداً، وباء أو كارثة بيئية أو مناخية.. إلخ،

> تحديات جمة واجهت الجنس البشري ولكنه تفرد في حب الحياة وانتصر

والصراع فيه مكشوفاً، وكان الإنسان يحسم ذاك الصراع بسلاح الفكرة الإبداعية من جهة، وفي تضامن جموع البشر وعقول أبنائهم المبدعة في مواجهته، إلى أن يجدوا له الحلول المناسبة، والأدوية الشافية، من جانب ثان..

في حين فقدت جموع البشر قوة وفعالية تلك الأسلحة، الفكرة، والتضامن، في صراعهم مع بعضهم، لأن الطرفين المتصارعين استخدما ذات السلاح، الفكرة ضد الفكرة نقيضة، أو منظومة أفكار لطرف في مواجهة منظومة أفكار نقيضة للطرف الثاني، ما جعل طبيعة هذا الصراع أكثر تعقيداً وصعوبة، وجعل حلّهُ أو حسمه غير ممكن إلا بالعنف، والتغلّب المادي أو العسكري..

وكان المنتصر في تلك الصراعات البشرية مع بعضها تلك القوى المتحكّمة بمصائر الشعوب، وهي ذاتها التي أقحمت الشعوب في حروبها من أجل الهيمنة والسيطرة.

وكانت تلك القوى تحقق انتصاراتها لما تملكهُ من الكثير من الأدوات، ومن الخطابات الفكرية والسياسية، من جهة، والتفوق في القوة، من جهة ثانية، تمكّنها أولاً من تضليل الشعوب، ومن ثم جرّها إلى مذابحها، تضليلهم وإقناعهم بمنظومة متكاملة من الأفكار العنصرية المغلوطة، كي تسوّغ فيها حروبها، وتجيّش الشعوب معها في تلك الحروب..

وبذلك فقدت الفكرة الإبداعية، والتفكير المنطقي قدرتهما وقوتهما، في حلّ مشكلات حروب البشر وصراعاتهم مع بعضهم، وتفادي ما نتج عنهما من دمار، وبالأخص حين تمكّنت القوى المهيمنة من قلب مفهوم: (قوة الحق)، وجعلت بديلاً عنه مفهوم: (حق القوة)، وتمكّنت أيضاً من تربية أغلبية أجيال شعوبها، بواسطة ثقافاتها التي سادت، على قيم ومفاهيم تُمجّد (القوة) المادية والتقنية والعسكرية، وتسوّغ العنصرية والتفوق، من أجل التحكم بمصائر الجماعات البشرية الأخرى، وصولاً إلى تبرير استعمارها للشعوب والبلدان النامية..

وبذلك تكون تلك القوى المهيمنة أشد خطراً بكثير على الحياة، وعلى الكوكب برمته، من مخاطر قوى الطبيعة التي واجهها الإنسان..

لقد أعاد خطر وباء (الكورونا) على البشرية تحدياً جديداً وضعه أمام البشر، من مختلف الأمم والأعراق والقوميات والأديان والبلدان، تحدياً في جبهة صراعهم مع قوى الطبيعة، وأعاد الصراع إلى مستواه الأول: الفكرة الإبداعية، وإبداعات العلم والعلماء مقابل خطر قوى الطبيعة.. كما أعاد ذهنية تضامن الشعوب والبشر جميعاً مع بعضهم لمواجهة هذا الخطر الجدّي، وكرّس في ذهنيتهم فكرة بالغة الأهمية: إن جميع البشر يركبون سفينة واحدة، وأي خرق في جسمها سيفضي إلى غرقهم جميعاً، دون استثناء جماعة أو عرق أو أمة.

وهذه الحقيقة سوف تسهم في الوقت ذاته في كشف الكثير من أضاليل جبهة القوى المتحكمة، وتهافت ثقافتها العنصرية السائدة، ودورها في زرع كراهية الشعوب لبعضها، والتخويف من بعضها، والعدائية لبعضها، وسيسهم في تسليط (الوعي) وكشف دورها في تدمير البيئة والمناخ، ومجمل الحياة على هذا الكوكب برمته.. كما سيسهم الهلع والخوف على الحياة الذي ألمّ بالبشر جميعاً من خطر (الكورونا)، وما استلزم من إجراءات وقائية، وحصار البشر في بيوتهم، وتوقف أعمالهم وانشغالاتهم وهمومهم اليومية، ومنحهم بذلك فرصة طويلة للتأمل، والمراجعات النقدية، واستعادة النزوع الإنسانية، وهذا بدوره سوف يسهم ذلك كله في صحوة (وعي) جديد، وعي عام وجمعي، وفي طرح مفاهيم جديدة، تفضي إلى دحض ثقافة العنصرية والتفوق، وتبديد الخوف وكراهية الشعوب لبعضها، وإحلال مفاهيم إنسانية تُمجّد السلام عوضاً عنها، تناهض الحروب والعنف، وتفضي إلى تضامن الشعوب مع بعضها على اختلاف أممهم وجنسياتهم لمواجهة الخطرين معاً: خطر قوى الطبيعة، وخطر القوى المهيمنة، ذلك لأن الاثنين أعداء الحياة على هذا الكوكب المعجزة.

كتاب أسئلة الحداثة في المسرح العربي
عند ياسين النصير


محمد السيد أحمد

الكتاب يحتوي على (١٠٣) صفحات من القطع المتوسط، إصدار الهيئة العربية للمسرح (٢٠١١) للمؤلف د.ياسين النصير، عراقي الأصل مقيم في هولندا، له العديد من الإصدارات النقدية تناولت جماليات المكان في الرواية والمسرح وقصص الأطفال.

الكتاب يتناول أسئلة الحداثة في المسرح العربي في المقدمة، وخمسة فصول هي: أسئلة الحداثة، المسرح في القرن العشرين، تيارات الحداثة في المسرح، التقنية والحداثة، الحداثة في المسرح العربي.

في المقدمة يكتب أن الحداثة التي ننوه عنها هي هذا الجريان المستمر الذي صاحب نشاط المسرحيين العرب منذ اكتشاف لعبة المسرح إلى اليوم.. فالكثير من مفردات عمل المسرحيين العرب كان حديثاً، ومهمة الناقد وضع هذه المفردات في سياق نقدي بحثي لإدامة عناصر التحديث.

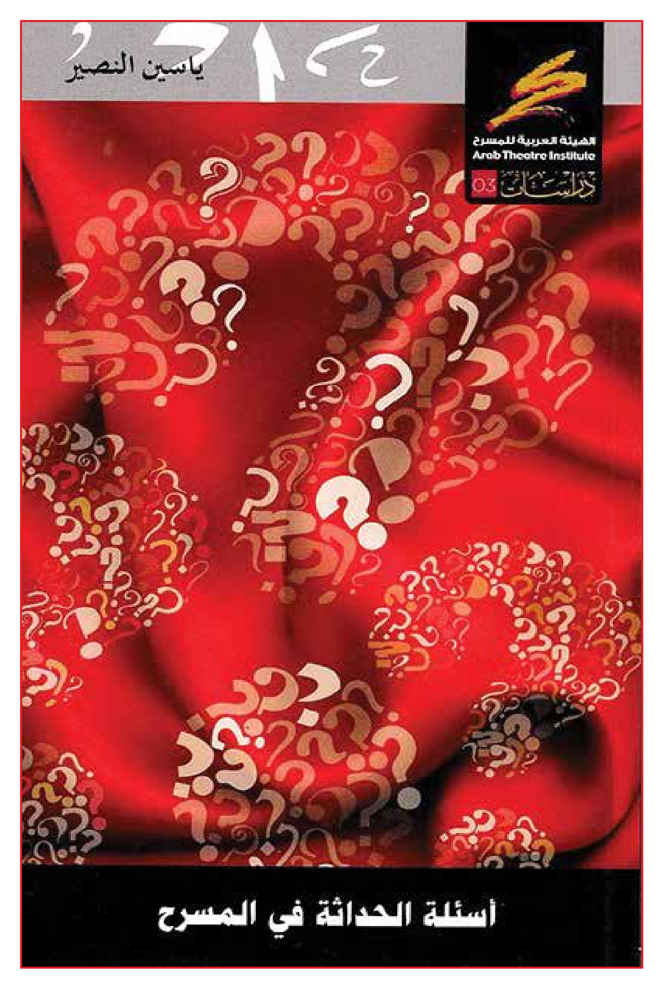
كما يبحث في أعمال توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعدالله ونوس ويوسف العاني وعبدالكريم برشيد والشدراوي والطيب الصديقي وعزالدين المدني والأخوان رحباني.. في محاولة لرصد جذور أسئلة الحداثة في المسرح العربي.

الفصل الأول يبحث في أسئلة الحداثة، ويصف الحداثة بأنها تقع في منتصف الطريق بين قديم منسحب وجديد متقدم.. ظهر مفهوم الحداثة في أواسط ونهاية القرن التاسع عشر استناداً إلى فلسفة التنوير واعتماد العلم في مستويات ثلاثة: تقني اقتصادي، وقانوني سياسي، ونفسي ثقافي. وفي المسرح اهتمت الحداثة بالإكثار من الأسئلة، ومحاولة تقديم الحلول واستخدام التقنية لإيصال الأفكار، ومساعدة الناس على فهم ما يدور حولهم من قضايا اجتماعية وسياسية، باستلهام المسرح كمجس حضاري لرؤية ما يعتمل في المجتمع والفكر.. وفي عالمنا العربي مانزال نتلمس بداية تفهمنا للحداثة، في حين وأوروبا وصلت لما بعد الحداثة.

ومن مظاهر الحداثة في المسرح، تجديد في البناء والإخراج والتمثيل وتجديد الموضوعات من الموضوعات التاريخية الكبرى إلى موضوعات يومية حياتية، والشخصيات من شخصيات الأبطال العظماء إلى شخصيات بسيطة في الواقع الاجتماعي.. مبيناً أن أسئلة الحداثة الكبرى في مسرحنا هي كيف نفهم العالم؟ وكيف نفهم أنفسنا؟

أما الفصل الثاني بعنوان المسرح في القرن العشرين؛ فيوضح ظهور ثلاثة تيارات مسرحية مهدت للحداثة المسرحية، وهي: اللامعقول والعبث ومسرح الشمس، وكيف أن أعمال ألفريد جاري كانت البذرة الأولى لفلسفة العبث في المسرح، ثم من بعده مسرحية في انتظار غودو لصموئيل بيكت، والتي حملت فكرة (لا يجب أن ننتظر ما يأتي من الخارج).. ومسرح العبث ليس مسرحاً فوضوياً عفوياً لا اتجاه له، ولكنه مسرح بحث واعٍ يدرك إلى أين يتجه.. إنه مسرح الشمس، تخرج فيه العروض من التدريبات وتتشكل داخلها، وهو دعوة لفضاء حر شاسع.

في موضوع المسرح والهوية يشير الكاتب إلى تجربة اليابان في العودة إلى مسرح يرسخ الهوية اليابانية، وهو مسرح (الكابوكي)، ومسرح (ألنو).. ويمضي الكاتب لتناول التجديد الفكري والإنجازات الفلسفية والحضارية في التصنيع والاكتشاف والإنتاج بعد بداية عصر التنوير

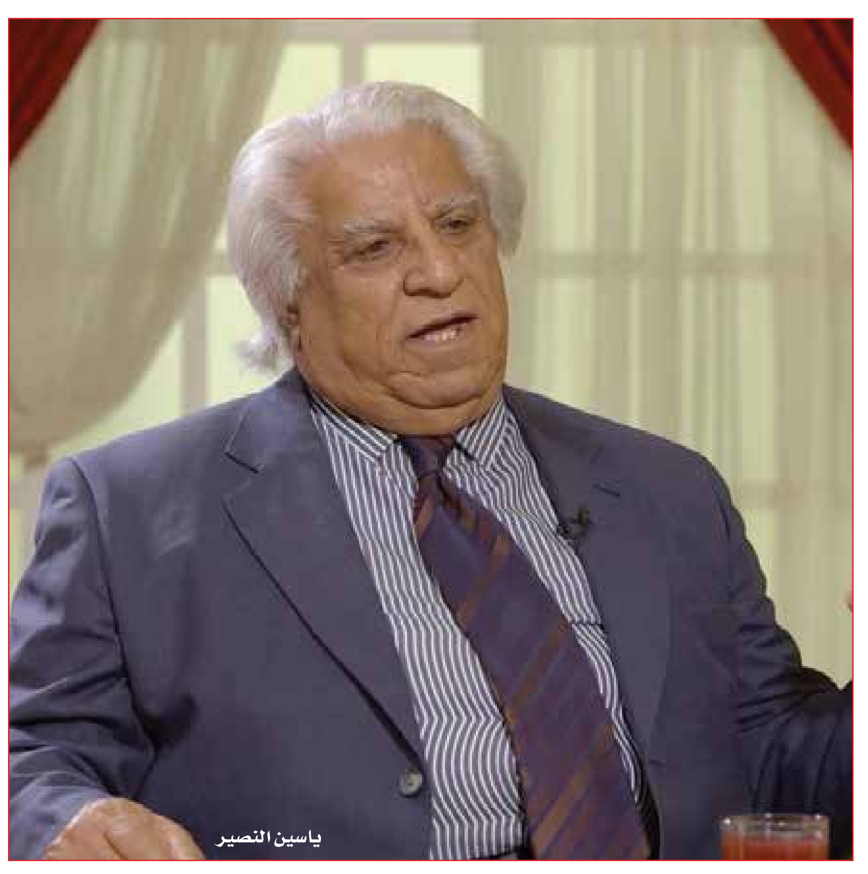


(١٨٣١) حيث كانت مسرحية (فاوست– غوته) تمهيداً في الحداثة المسرحية، فقد جاءت مساومة فاوست للشيطان؛ الروح مقابل العلم والإيمان، بأهمية العلم والروح.. وبهذه الروحية المنفتحة، كانت أوروبا تتحرك، وكانت فاوست أكبر من مسرحية وأقل من تيار فلسفي.

الفصل الثالث عن تيارات الحداثة في المسرح، وهي: تيار مسرح القسوة، والمسرح السياسي، والمسرح الملحمي، ومسرح القسوة الذي يمثله (أنتونان أرتو) الذي كتب عن ضرورة إيجاد مسرح قسوة يبرز ما في الحياة من شرور وآثام بغرض تحرير المتفرج، والقسوة المعنية ليست الدماء والعنف والموت، بل هي الصرامة والقرار النافذ والظلم. وتيار المسرح السياسي، والسياسة ليست بمعنى تناول قضايا السلطة والحكام، ولكن بمفهوم العمل الجماعي الذي يشترك فيه العامة والخاصة، ومن نماذج المسرح السياسي مسرحية (انظر خلفك بغضب) لأوزبون. وفي عالمنا العربي ظهر المسرح السياسي بعد هزيمة (١٩٦٧) بمسرحية سعدالله ونوس (حفلة سمر)، وبتعريب نصوص: بريخت، وبيساتور، وبيتر فايس، السياسية وتقديمها.

المسرح الملحمي الذي أسسه بريخت نقيضاً للمسرح الكلاسيكي الأرسطي، وفلسفته تقوم على إشراك المشاهد في الفعل المسرحي، وأن يكون الممثل منفصلاً عن العرض، ويشارك الجمهور في الحوارات، ويهدف ليس إلى تطهير المشاهد وإنما إلى إثارة قلقه وأسئلته.

ويتناول في الفصل الرابع التقنية والحداثة، فالحاجة إلى تغييرات تقنية فرضتها المتغيرات الاجتماعية للمحتوى الجديد المنبثق من التطور، وأن التقنيات الحديثة أسهمت في تغير بنية النص المسرحي والتأليف، باستحضار النصوص التاريخية التراثية ومزاوجتها بتقنية التناص الأدبي.. وكذلك أسهمت التقنية في مجال الإخراج، بإتاحة الفرصة للمخرج


ياسين النصير

لمزج فنون السينما والفيديو وأجهزة العرض وتكنولوجيا الإضاءة والصوت.. وفي مجال التمثيل أثرت التقنية في أداء الممثل ليقدم لغة جسد خالية من الكلام، وبانتومايم وأداء الفرجات الشعبية، وأصبح الممثل يؤنسن الأشياء والموجودات على الخشبة.

كما أسهمت التقنية في إضافة فضاءات جديدة للعرض والمكان المسرحي، خارج نطاق العلبة الإيطالية، وانتقلت العروض من المدينة إلى القرى والأرياف والفضاءات الرحبة الحرة.

أما الفصل الخامس؛ فيستعرض الكاتب التيارات المسرحية العربية، ويصل إلى نتيجة مهمة جداً، وهي أن التيارات المسرحية العربية لم تشكل مدرسة للحداثة المسرحية العربية يمكن تداولها ومنهجتها، وظلت عبارة عن مسرحيات حديثة وإخراج حديث وتجارب حديثة، حيث بقي المسرح العربي منذ الستينيات وحتى الآن مرتبطاً بكتاب ومخرجين معينين، أمثال سعدالله ونوس ويوسف إدريس وعزالدين المدني والشرقاوي وعبدالكريم برشيد وقاسم محمد وجواد الأسدي.

صنف الكاتب تيارات التأليف المسرحي بتيار الكلاسيكية الجديدة، عند توفيق الحكيم ويوسف إدريس وبكتاباتهما لموضوعات جديدة، ولكن في إطار البناء المسرحي الكلاسيكي.. ثم تيار تحديث التراث عند الطيب الصديقي وألفريد فرج وعبدالرحمن الشرقاوي وسعدالله ونوس، الذي قدم الموضوعات التراثية في إطار حكائي وحياتي ورمزي وأسطوري وعاطفي في بنية ملحمية متأثراً ببريخت.

وقد نظر عبدالكريم برشيد إلى تيار الاحتفالية بقوله: المغامرة والحرية، هما الجناحان اللذان يحلق بهما المسرح بوعي إلى موضوعات جديدة، خارج نماذج الدين والسياسة، تقدم في ما يشبه الاحتفال.

يختم الكاتب بقوله: (التجريب في الغرب من أجل تحطيم المسرح السائد الموروث، أما عندنا؛ فهو بلا رصيد نثور عليه، ومن هنا علينا أن نبدأ بالتأسيس أولاً، ولذلك نحن لانزال في أفق التجريب).

كتابات وأشياء


نواف يونس

رغم الجائحة.. يتجدد الأمل

فاجأتنا الجائحة جميعاً دون شك.. أربكتنا ونجحت في تفكيك (بعض الشيء) المنظومة الاجتماعية والإنسانية، التي اعتدنا العيش في دوائرها لأعوام طويلة.. كما أنها أثرت عميقاً في علاقاتنا الأسرية، وفي نمط أعمالنا وأسفارنا وقضاء حاجياتنا وعطلاتنا، وفي أفراحنا وأتراحنا، وتفاصيل حياتنا اليومية. وهو ما لم يحدث من قبل وبهذا الشكل الجارف حتى في الحروب العالمية الكبرى، فنحن لم نواجه مثل هذه الإجراءات الاحترازية وعلى هذا المستوى الكوني بأسره وفي الوقت نفسه.

لقد وجدنا أنفسنا فجأة! ودون سابق إنذار، كالمعلقين في الهواء! لا حول ولا قوة لنا.. تفرض علينا منظومة جديدة للعيش والعمل والسفر والأكل والنوم واللقاء والكلام.. لا تجمعات، لا تبادل للسلام.. تباعد جزئي وكلي.. حفظ للمسافات بيننا.. وحتى ضمن العائلة الواحدة.. وضع الكمامات.. لبس القفازات.. تعقيم وغسل الأيدي باستمرار.. زيادة الاهتمام بالنظافة الشخصية.. اتباع التعليمات المستجدة ودائماً.. لا عمل إلا عن بعد وللضرورة القصوى.. لا تقارب.. الحرص التام في التنقل وشراء الأغراض اليومية، وتبادل العملات النقدية.. لا مسرح لا سينما ولا مقاهي ولا أندية ولا متنزهات أو عطلات ترفيهية.. حياة جديدة لا مودة فيها ولا محبة ولا حساً ولا شعوراً إنسانياً.. مع حظر التجوال في ساعات معينة كوقاية عامة.

> لقد وجدنا أنفسنا فجأة ودون سابق إنذار كالمعلقين في الهواء

نعم.. اجتاحنا الفيروس.. ونحن بدورنا أخذنا حذرنا مع اشتداد ضربات الوباء والتزمنا التعليمات حرصاً على سلامة الجميع.. خوفاً على الكبار والصغار والضعفاء صحياً.. وعانينا رطوبة الغياب وملل الانتظار.. واعتقد البعض منا أننا أصبحنا في قبضة الجائحة، فوقفنا نغني جميعاً عبر النوافذ والشرفات.. لم نستسلم، ففي جعبتنا الكثير من العزيمة، التي تساعدنا على المستوى المادي والاجتماعي والفكري والثقافي.. كما أننا لانزال نؤمن بأن القدر يخبئ لنا العديد من اللحظات والأيام والأعوام السعيدة التي لم نعشها بعد.. وهو ما يجعلنا نتمسك بالأمل وبغد أفضل.. بل ونزداد إصراراً على تحقيق ما كنا نحلم به ونطمح إليه، وحالت الجائحة دونه.. صحيح أن أهدافنا وأحلامنا وقناعاتنا نسبية وتختلف من شخص إلى آخر.. كل حسب طموحاته ورؤيته الحياتية.. إلا أننا سنكمل الدرب نحو النور.. ونستأنف حياتنا المشرقة مرة ثانية.. يداً بيد كمجتمع متحضر مثقف ومتحد في مواجهة الجائحة.. لأننا أدركنا أن قيمة الحياة ليست بقيمة الأشياء، بل في حق الإنسان في الحلم.. في الحياة.. وبهواء خالٍ من السموم، ومشاعر إنسانية غير ملوثة بالخوف.. وبأننا سنلتقي من جديد ويلتئم شملنا معاً.

لقد ساعدتنا الجائحة بالفعل، رغم مرارتها وقسوتها، على اكتشاف جوانب كانت خفية في حياتنا، ولم نختبرها من قبل، ربما لسهولة وطبيعة العيش الهيّن الذي كنا نألفه.. كما تأججت تلك الأسئلة التي لم تطرق ذهننا أو تشغل بالنا.. أسئلة كاشفة وصريحة لتوجهاتنا وتفكيرنا، أوجبت علينا البحث عن إجابات وحلول جلية عن خوفنا كبشر من الوحدة.. والعزلة المريرة التي فرضتها الجائحة، فتكشفت لنا تلك الرؤية الأوسع والأشمل لجوانب حياتنا وأبعادها الاجتماعية والنفسية والإنسانية.. إنها ساعات طويلة من الحظر والاعتكاف عشناها.. في البعد عن الأصدقاء والأهل والأحباب.. غيرت من طرق تفكيرنا وأحاسيسنا وعواطفنا ونظرتنا للأشياء.. ورؤيتنا للثوابت والمتحولات من حولنا.. وزادت مساحة التأمل لذواتنا والتريث قليلاً في إعادة ترتيب أوراقنا وأولوياتنا ساعات طويلة.. ربما هي مرحلة اختبار حياتي مررنا بها لنعود أقوى مما كنا عليه من قبل.. ربما هي تجربة استشعرنا من خلالها ما فقدناه من جماليات علاقاتنا الحياتية. أدركنا معها أن الحياة في مجملها أيام عصيبة وأخرى هنيئة، فيها معاني النجاح والفشل والسعادة والألم والفرح والحزن.. مسيرة لا تخلو من الحلو والمر والأمل والانكسار والسمو والإخفاق والشر والخير والحب والكره.. وأن سبل العيش ليست سهلة، وهي غير متاحة للجميع بنفس اليسر والتحقق.. هكذا بدأنا نفهم الحياة من جديد.

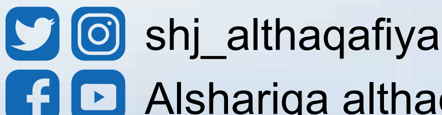
وسط هذا الاجتياح الكلي لحياتنا.. وكل هذه التوابع التي جلبتها الجائحة.. أيضاً غادرنا بعض الأصدقاء والأحبة.. سافروا دون وداع لائق بهم، وتركوا جرحاً وانكساراً في وجداننا وقلوبنا.. لن ننساهم وسنظل نحبهم.. وسنطلق أسماءهم على أولادنا وأحفادنا الذين سيأتون بعد الجائحة.. ويكملون معنا طريق الأمل نحو حياة أفضل، رغم كل المعاناة التي عاشها ويعيشها الإنسان منذ أن توج خليفة على هذه الأرض.. ولن نتردد في الوقوف معاً مطمئنين في أمان.. لأن في العالم ما يستحق أن نعيش من أجله.. إنه الحلم بحياة أفضل.



يمكنك الاطلاع على مجلتك عبر:

- منصات التواصل الاجتماعي
- موقعنا الإلكتروني




shj_althaqafiya

Alshariqa althaqafiya


www.alshariqa-althaqafiya.ae

